CAHIERS DU CINÉMA



70 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA • AVRIL 1957 ★ 70

NOTRE COUVERTURE



Françoise Arnoul et Christian Marquand dans SAIT-ON JAMAIS? film en Cinémascope et en Eastmancolor écrit et réalisé par Vadim. Nos lecteurs savent l'importance que nous attachons à **Et Dieu créa la femme**, c'est pourquoi nous nous réjouissons que Raoul J. Levy ait fait confiance une seconde fois à Vadim. **Sait-on jamais ?** est également interprété par O. E. Hasse, Robert Hossein et Franco Fabrizi. Distribué par CINÉDIS.

UN NUMERO SPECIAL

Le prochain numéro des **Cahiers du Cinéma** du mois de mai sera un numéro spécial consacré à la

SITUATION DU CINEMA FRANÇAIS

Il comprendra — entre autres — un entretien avec M. Jacques Flaud, directeur général du C.N.C., un dictionnaire des metteurs en scène français et un grand entretien contradictoire sur l'évolution du cinéma français.

Ne manquez pas de prendre page 55.

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

AVRIL 1957 Tome XII — nº 70

SOMMAIRE

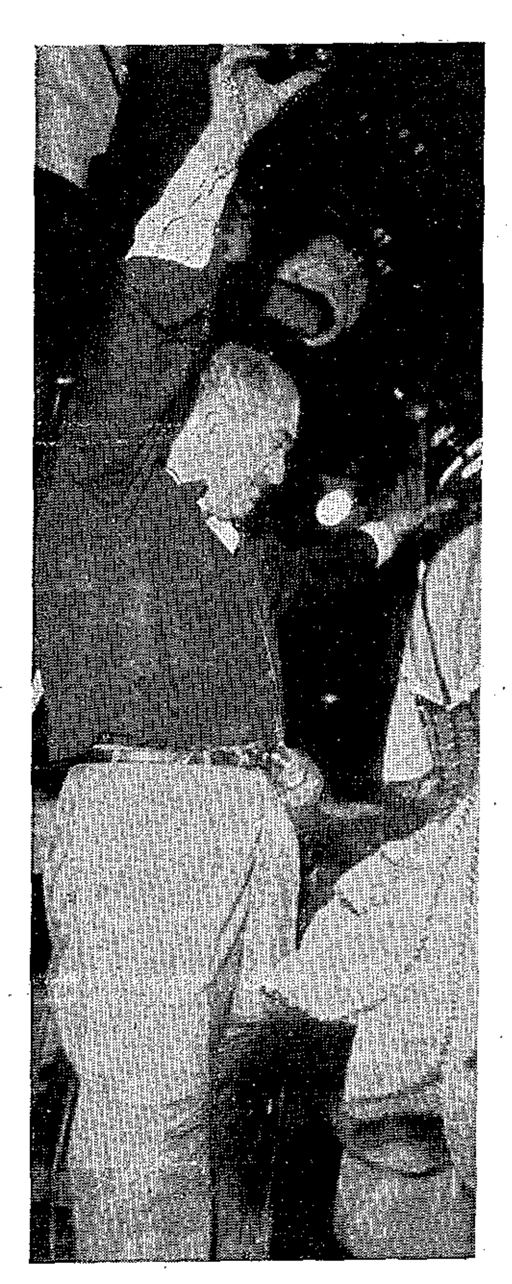
Les Films

★

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma. 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

Directeur-gérant : L. Keigel.

MAX OPHULS



Max Ophüls est mort le mardi 26 mars 1957 au matin, quelques semaines avant son cinquante-cinquième anniversaire.

Que nous parlions de lui quelques heures avant d'apprendre la désolante nouvelle ne signifie rien de particulier, car en vérité il ne s'est passé de jour, depuis le 20 décembre 1955, sortie de Lola Montès, que nous ne parlions de lui.

Un « entretien » avec Max Ophüls fut annoncé mais ne parut point et voici pourquoi : hostile à la solennité d'une interview méthodique autour d'un micro, Max Ophüls nous reçut, Jacques Rivette et moi, dans son petit appartement de Neuilly, devant un repas froid qui devait rompre la glace et donner à notre conversation le tour familier et amical souhaité. Des quatre heures exquises pendant lesquelles Max Ophüls nous tint sous le charme de ses rires en cascade entrecoupés de réflexions sur Catherine de Russie, « Le Lys dans la vallée », Louise de Vilmorin, « Le Mariage de Figaro » et même sur le cinéma, nous rapportâmes un enregistrement inouï, dominé par des bruits de fourchettes et de rasades et que, faute de pouvoir recommencer plus sérieusement, nous tenterons de reconstituer pour un numéro prochain.

Que Madame Max Ophüls et Marcel Ophüls trouvent ici l'expression de notre profonde sympathie.

F. T.

DE LA POLITIQUE DES AUTEURS

par

André Bazin

> « *Goethe ? Shakespeare ? Tout ce qui est signé de leurs noms est censé être bien, et on se bat les flancs pour trouver de la beauté dans des choses bêtes, ratées, faussant ainsi le goût général. Tous ces grands talents, les Goethe, les Shakespeare, les Beethoven, les Michel Ange, créaient, à côté d'œuvres belles, des choses non seulement médiocres, mais tout simplement affreuses.* »
>
> Tolstoï, Journal, années 1895-1899.

Une petite différence

Je vois bien les dangers de mon initiative. Les CAHIERS DU CINÉMA passent pour pratiquer une « politique des auteurs ». Cette opinion si elle n'est pas justifiée par la totalité des articles trouve, depuis deux ans surtout, son fondement dans leur majorité. Il serait vain ou hypocrite de prétendre au nom de quelques références contraires que notre revue est d'une benoîte neutralité critique et la lettre fort astucieuse de Barthélémy Amengual (que nous avons publiée dans notre n° 63) n'était pas hors de propos.

Néanmoins nos lecteurs ont évidemment remarqué que ce postulat critique — implicite ou proclamé — n'était pas adopté avec une égale constance par tous les collaborateurs habituels des CAHIERS et qu'il pouvait même y avoir de sérieuses divergences dans l'admiration ou plus exactement dans ses degrés. Pourtant il est vrai que ce sont presque toujours les plus enthousiastes d'entre nous qui l'emportent et ceci pour une raison qu'a bien exposée Eric Rohmer dans sa réponse à un lecteur (n° 64) : nous préférons généralement en cas d'opinions divergentes sur un film important donner la parole à celui qui l'aime le mieux. Il s'ensuit que les tenants les plus stricts de la politique des auteurs sont à la longue avantagés puisque, à tort ou à raison, ils discernent toujours dans leurs auteurs préférés l'épanouissement des mêmes beautés spécifiques. Ainsi Hitchcock, Renoir, Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks ou Nicholas Ray peuvent-ils, à travers les CAHIERS, apparaître comme des auteurs quasi infaillibles dont aucun film ne saurait être raté.

Je voudrais donc tout de suite éviter un malentendu. La querelle que je vais chercher à mes camarades, les plus convaincus du bien-fondé de leur politique des auteurs, est une discussion qui ne met pas en cause l'orientation générale des CAHIERS. Quelles que soient nos différences d'opinions sur les œuvres et les créateurs, nos admirations et nos dégoûts communs sont assez nombreux et assez forts pour sceller notre équipe et si je ne crois pas concevoir le rôle de l'auteur dans le cinéma comme François Truffaut et Eric Rohmer par exemple, il n'empêche que, dans la mesure où je crois, moi aussi, à la réalité de l'auteur, je partage généralement leurs estimes, sinon toujours leurs passions. Je les suis, il est vrai, moins souvent dans la négative, c'est-à-dire dans leur sévérité pour des films qu'il m'arrive de trouver défendables, mais alors même et le plus souvent, c'est parce que je considère que l'œuvre dépasse son auteur (phénomène qu'ils contestent et tiennent pour une contradiction critique). En d'autres termes, nous ne différons guère que sur l'appréciation des rapports entre l'œuvre et le créateur, mais il n'est pas d'auteur dont je regrette qu'il ait été, dans l'ensemble, défendu par les CAHIERS si je ne suis pas toujours d'accord sur les films qui ont servi à cette illustration.

J'ajoute enfin que si la « politique des auteurs » me paraît avoir conduit ses supporters à plus d'une erreur particulière, elle me paraît quant au résultat global assez féconde pour les justifier contre leurs détracteurs. Il est bien rare que les arguments au nom desquels

je les entends le plus souvent condamner ne m'obligent à passer en toute sincérité de leur côté.

C'est donc dans ces limites, qui sont un peu celles d'une querelle de famille, que je voudrais m'attaquer à ce qui me semble néanmoins avoir la valeur non point d'un contresens, mais d'un « faux sens » critique. L'occasion m'en a été fournie par l'article de mon ami Domarchi sur le *Van Gogh* de Vincente Minnelli. Pour intelligente et modérée que soit sa louange, il me semble qu'un tel article n'aurait pas dû être publié dans la même revue qui s'était permis, dans son précédent numéro, l'éreintage de Huston par Eric Rohmer. *Cette sévérité implacable d'un côté et cette indulgence admirative de l'autre* ne peuvent s'expliquer qu'autant que Minnelli est un poulain de Domarchi et que Huston n'est pas un auteur « Cahiers ». Partialité heureuse jusqu'à un certain point puisqu'elle nous amène à défendre un film qui illustre bien davantage certains faits de culture américaine que le talent personnel de Vincente Minnelli. J'enfermerai d'ailleurs Domarchi dans une contradiction en lui faisant remarquer qu'il aurait dû, en l'occurrence, sacrifier Minnelli à Renoir, puisque c'est la réalisation de ce *Van Gogh* qui a obligé l'auteur de *French Cancan* à renoncer au sien. Soutiendra-t-il qu'un *Van Gogh* de Jean Renoir n'aurait pas été plus prestigieux pour la politique des auteurs qu'un film de Minnelli ? Il fallait un fils de peintre, ce fut un metteur en scène de ballets filmés qui l'obtint !

Mais quoi qu'il en soit, cet exemple ne m'est qu'un prétexte et j'ai été bien d'autres fois mis mal à l'aise par la subtilité d'une argumentation qui ne pouvait prévaloir contre la naïveté du postulat, prêtant par exemple à de petits films de second plan les intentions et la cohérence d'une œuvre voulue et méditée.

Et, bien sûr, dès l'instant qu'on affirme que le cinéaste est totalement le fils de ses œuvres, il n'est plus de films mineurs puisque le moindre d'entre eux est encore à l'image de son créateur. Mais examinons ce qu'il en est et pour ce, remontons si vous le permettez au déluge.

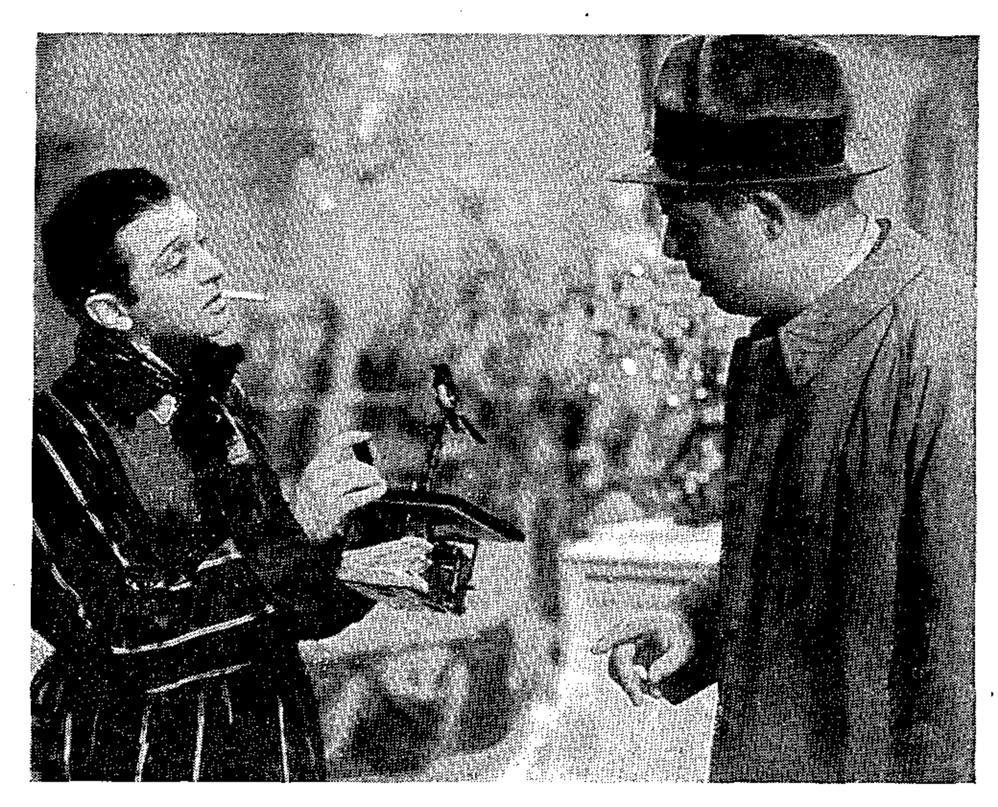
Un aphorisme et un argument

Il est évident que la « politique des auteurs » n'est ici que l'application au cinéma d'une notion généralement admise dans les arts individuels. François Truffaut aime à citer le mot de Giraudoux : « *Il n'y a pas d'œuvres, il n'y a que des auteurs* » ; boutade polémique dont la portée me paraît finalement assez limitée. On pourrait certainement tout aussi bien proposer à la méditation des candidats au baccalauréat ou à l'agrégation la proposition contraire. Les deux formules, comme les maximes de La Rochefoucauld et de Chamfort, inverseraient simplement leur proportion de vérité et d'erreur. Eric Rohmer de son côté constate (ou affirme) que ce qui reste en art ce ne sont pas des œuvres, mais des auteurs et que les programmes de Ciné-Clubs ne démentent pas finalement cette vérité critique.

Mais remarquons d'abord que l'argument de Rohmer est d'une portée bien plus restreinte que l'aphorisme de Giraudoux, car, si ce sont les auteurs qui demeurent, ce n'est point du tout nécessairement grâce à la totalité de leur œuvre. Les exemples abondent du contraire. S'il est exact que le nom de Voltaire importe davantage que sa bibliographie, ce qui compte avec le recul c'est moins finalement le « Dictionnaire Philosophique » que l'esprit de Voltaire, un certain style de pensée et d'écriture. Mais où pouvons-nous aujourd'hui en retrouver le principe et l'exemple ? Dans un abondant et exécrable théâtre ou dans le volume léger des Contes ? Et Beaumarchais, faut-il le chercher aussi dans « La Mère coupable » ?

Du reste les « auteurs » de ces temps avaient pour eux-mêmes semble-t-il conscience de la relativité de leur valeur puisqu'ils reniaient facilement leurs enfants quand ils ne se laissaient pas attribuer inversement sans trop d'embarras des libelles dont la qualité leur paraissait flatteuse. Pour eux au contraire il n'y avait guère que des œuvres, fût-ce les leurs, et c'est seulement à la fin du XVIII[e] siècle, avec Beaumarchais justement, que la notion d'auteur achève de se définir juridiquement par ses droits, ses devoirs et ses responsabilités. Certes je fais la part des contingences historiques et sociales, les censures policières ou morales rendaient l'anonymat parfois nécessaire et toujours excusable, mais on sent bien que celui des écrits de la Résistance en France ne diminuait en rien la dignité et la responsabilité de l'écrivain. Ce n'est guère qu'au XIX[e] siècle que la copie ou le plagiat ont pris tournure de faute professionnelle caractérisée disqualifiant leur auteur.

De même en peinture, si le moindre barbouillage se paye aujourd'hui presque exclusivement au nombre de pouces et à la notoriété de la signature, la qualité objective de l'œuvre était jadis bien davantage considérée. Aussi bien la difficulté à authentifier maints



Jean Renoir est le type de «l'auteur de film». Le thème salon-cuisine de *La Règle du jeu...*

tableaux anciens en est-elle la preuve et ce qui sortait d'un atelier pouvait n'être que l'œuvre d'un élève sans qu'on puisse aujourd'hui le démontrer ou l'affirmer, et, si l'on remonte plus haut encore, il nous faut bien en arriver à considérer les œuvres anonymes parvenues jusqu'à nous comme filles, non d'un artiste mais d'un art, non d'un homme mais d'une société.

Je vois naturellement venir la réplique. Il ne faut pas objectiver notre ignorance, la cristalliser en réalité. Chacune de ces œuvres, la Vénus de Milo comme le masque nègre avait bien en fait un auteur et toute la science historique moderne tend, en comblant les lacunes, à mettre des noms sur les œuvres ; mais a-t-on attendu ce supplément d'érudition pour admirer celles-ci et s'en nourrir. La critique biographique n'est que l'une des multiples dimensions possibles de la critique et cela est si vrai que l'on discute encore de l'identité de Shakespeare ou de Molière.

Justement on en discute ! C'est donc que leur identité n'est pas indifférente. En effet et il faut certainement tenir l'évolution de l'art occidental vers une plus grande personnalisation pour un progrès, un affinement de la culture mais à condition que cette individualisation vienne parachever la culture sans prétendre à la définir. C'est le moment de nous souvenir d'un lieu commun scolaire mais irréfutable : l'individu dépasse la société mais la société est aussi et d'abord en lui. Il n'y a donc pas de critique totale du génie ou du talent qui ne fasse préalablement la part des déterminismes sociaux, de la conjoncture historique, du back-ground technique qui, pour une large part, les déterminent. C'est pourquoi l'anonymat d'une œuvre n'est qu'un handicap très relatif à sa compréhension. Relatif en tout cas à l'art en cause, au style adopté et au contexte sociologique. L'art nègre pourra demeurer anonyme, même s'il est en revanche fâcheux que nous sachions si peu de choses des sociétés qui l'ont engendré.

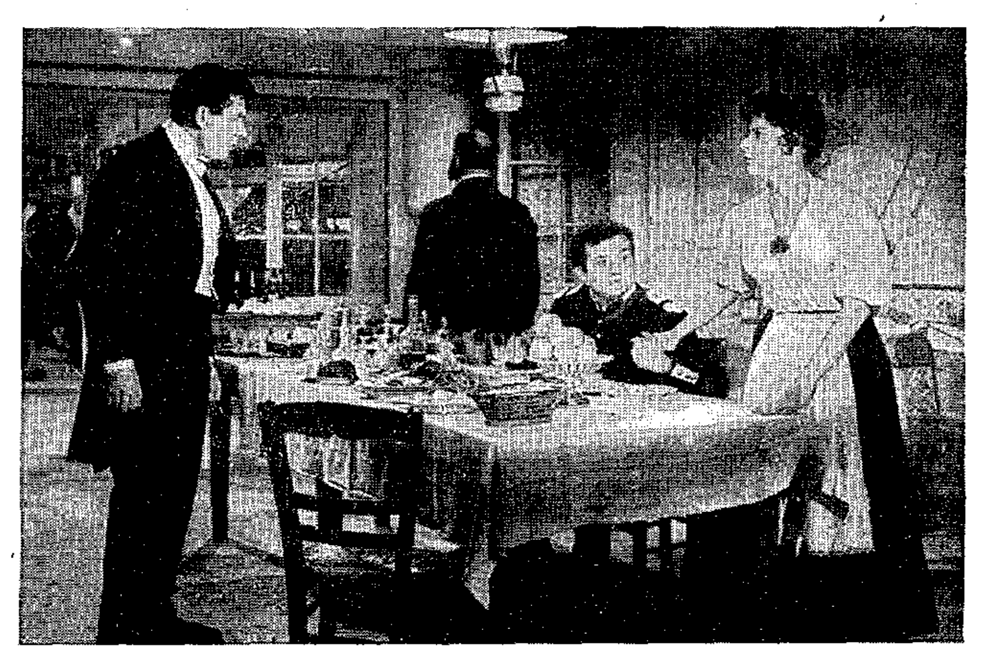
Dieu n'est pas un artiste

Mais *L'homme qui en savait trop, Europe* 51 ou *Derrière le miroir* sont contemporains des tableaux de Picasso, de Matisse ou de Singier ! S'ensuit-il qu'ils se situent pour autant au même plan d'individualisation ? Il ne me semble pas !

Qu'on excuse ce nouveau lieu commun, le cinéma est un art populaire et industriel. Ces conditions préalables d'existence ne constituent point qu'un ensemble de servitudes — pas plus que pour l'architecture — elles représentent un ensemble de données positives et négatives avec lesquelles il faut bien compter. Particulièrement dans le cinéma américain où nos théoriciens de la politique des auteurs placent leurs principales admirations. Ce qui fait la supériorité mondiale de Hollywood, c'est bien entendu la valeur de quelques hommes mais c'est aussi la vitalité et, dans une certaine mesure, l'excellence d'une tradition. La supériorité de Hollywood n'est qu'accessoirement d'ordre technique, elle réside bien plus dans ce qu'on pourrait appeler d'un mot le génie cinématographique américain, mais qu'il faudrait analyser puis définir par une sociologie de la production. Le cinéma américain a su traduire d'une façon prodigieusement adéquate l'image que la société américaine voulait d'elle-même. Non point passivement, comme une simple activité de satisfaction et d'évasion, mais dynamiquement, c'est-à-dire en participant avec ses moyens propres à la constitution de cette société. L'admirable du cinéma américain c'est justement sa nécessité dans la spontanéité. Fruit de la libre entreprise et du capitalisme dont il recèle simultanément les poisons actifs ou encore virtuels, il n'en est pas moins d'une certaine façon le plus vrai et le plus réaliste de tous les cinémas puisqu'il traduit jusqu'aux contradictions de cette société. Domarchi justement, qui l'a fort bien montré par une analyse pénétrante et documentée, me dispense de développer cet argument.

Mais il s'ensuit que tout metteur en scène est embarqué sur ce flot puissant et que son itinéraire artistique doit naturellement se calculer en tenant compte du courant et non point comme s'il naviguait à sa guise sur un lac tranquille.

En fait il n'est même pas vrai dans les disciplines artistiques les plus individuelles que le génie soit libre et toujours égal à lui-même. Et du reste qu'est-ce que le génie sinon une certaine conjoncture entre des dons indiscutablement personnels, le cadeau des fées, et le moment historique ? Le génie est une bombe H. La fission de l'amande d'uranium provoque



...se retrouve dans *Elena et les hommes.*



Pour Bazin « *Citizen Kane* ouvre un nouvel âge du cinéma américain et *M. Arkadin* n'est qu'un film de second plan » mais...

la fusion de la pulpe d'hydrogène. Mais un soleil ne naît pas de la seule désintégration de l'individu si celle-ci ne se répercute dans les structures de l'art qui l'entoure. D'où le paradoxe de la vie de Rimbaud. Sa *novæ* poétique décline d'un coup et l'aventurier s'éloigne comme un astre, rougeoyant encore, mais qui s'éteint. Ce n'était pas sans doute que Rimbaud avait changé mais que rien ne venait plus nourrir une incandescence qui avait réduit en cendres, tout autour d'elle, la littérature. Simplement d'ordinaire le rythme habituel de cette combustion dans les grands cycles artistiques est plus large que celui d'une vie d'homme. La littérature marche par siècles. Ils ne comptent il est vrai qu'une soixantaine d'années, mais c'est assez avec le décalage du succès pour assurer Voltaire ou Gide de mourir sous les lauriers. Le génie dira-t-on préfigure ce qui lui succédera. C'est vrai, mais dialectiquement ! Car l'on pourrait dire aussi que toute époque a les génies dont elle a besoin pour se définir, se nier et se dépasser. Voltaire, par conséquent, était un détestable auteur dramatique quand il se croyait héritier de Racine et un conteur de génie quand il mettait en parabole les idées qui allaient faire exploser le XVIII[e] siècle.

Et même sans en référer à des échecs aussi absolus dont la cause relève presque exclusivement de la sociologie de l'art, la seule psychologie de la création pourrait suffire à rendre compte de bien des inégalités chez les meilleurs auteurs. « Notre-Dame de Paris » est bien peu de chose près de « La Légende des siècles », « Salambô » ne vaut pas « Madame Bovary », « Corydon », « Le journal des faux-monnayeurs ». Qu'on ne discute pas sur ces exemples, il en resterait toujours pour le goût de chacun. On peut admettre la permanence du talent sans identifier celui-ci à je ne sais quelle infaillibilité artistique, quelle assurance contre l'erreur qui ne pourrait être qu'un attribut divin. Mais Dieu, Sartre nous l'a déjà dit, n'est pas un artiste ! Prêterait-on au créateur contre toute vraisemblance psychologique une imperturbable générosité d'inspiration, qu'il faudrait bien admettre que celle-ci se rencontre chaque fois avec tout un complexe de circonstances particulières qui rendent le résultat mille fois plus hasardeux encore en cinéma qu'en peinture ou en littérature.

Inversement il doit pouvoir exister et il existe effectivement des coups d'éclat dans la production par ailleurs médiocre d'un auteur. Le mythe du sonnet d'Arvers est judicieux et

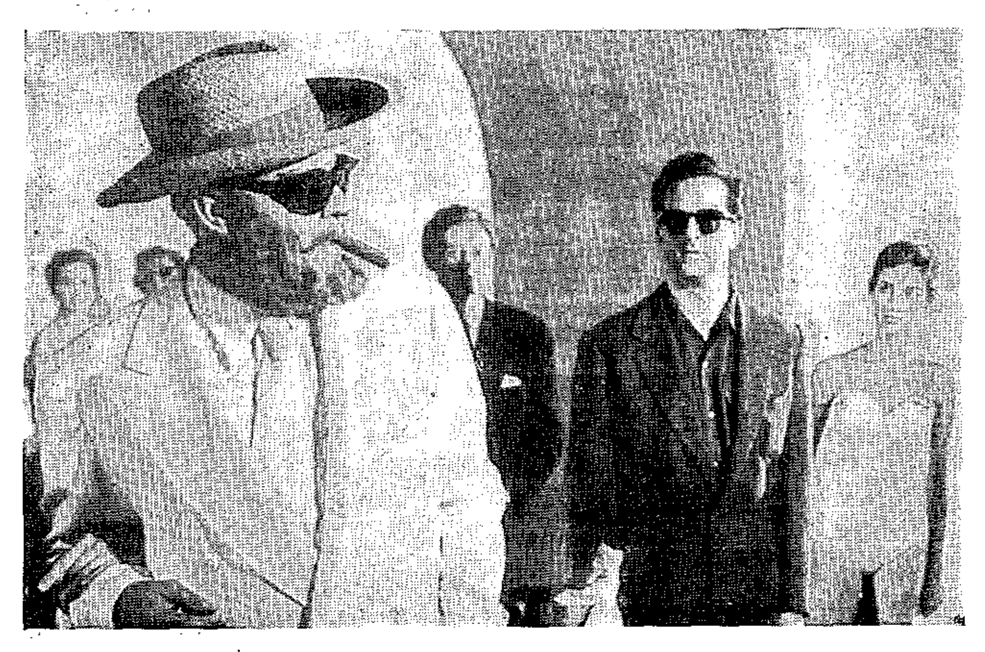
doit inciter le critique à la vigilance. Fruit d'une conjoncture heureuse d'un moment d'équilibre précaire entre un talent et le milieu, ces brillances fugaces ne prouvent en effet pas grand-chose sur la valeur créatrice personnelle, mais elles n'en sont pas pour autant intrinsèquement inférieures aux autres et ne le paraîtraient pas sans doute dans une critique qui ne commencerait pas par lire la signature au bas du tableau.

Le génie brûle

Or, ce qui est vrai de la littérature l'est bien davantage du cinéma dans la mesure où cet art, dernier venu, accélère et multiplie les facteurs d'évolution communs à tous les autres. En 50 ans le cinéma, parti des formes les plus grossières du spectacle (primitives mais non inférieures), a dû parcourir le chemin qui le hausse aujourd'hui parfois au niveau du théâtre ou du roman. Dans le même temps, son évolution technique a été telle qu'aucun art traditionnel n'en a connue de comparable en un si court délai (si ce n'est peut-être l'architecture, autre art industriel). Dans ces conditions, il est normal que le génie brûle dix fois plus vite et que l'auteur toujours en pleine possession de ses moyens cesse d'être porté par la vague. Ce fut le cas de Stroheim, d'Abel Gance, d'Orson Welles. Nous commençons même à avoir assez de recul pour assister à un curieux phénomène : du vivant même des cinéastes, la vague suivante peut les remettre à flot. Ainsi du message d'Abel Gance ou de Stroheim dont le modernisme se réaffirme aujourd'hui. J'entends bien que cela démontre leur qualité d'auteur mais sans réduire pour autant leur éclipse de réalisateur aux contradictions du capitalisme ou à la sottise des producteurs. Toutes proportions gardées, il en est des hommes de génie dans la brève histoire du cinéma comme il aurait pu en être d'un Racine de 120 ans écrivant du théâtre racinien en plein XVIIIe siècle ; ses tragédies eussent-elles été meilleures que celles de Voltaire ? On en peut disputer, mais je gage que non.

On m'opposera Chaplin ou Renoir ou Clair ; c'est vrai, mais c'est que chacun d'eux bénéficie d'autres dons qui ne relèvent pas du génie et qui leur ont permis justement de s'adapter à la conjoncture cinématographique. Le cas de Chaplin étant naturellement unique et exemplaire puisque auteur-producteur, il a su être à lui-même le cinéma et son évolution.

Il s'ensuit donc, à s'en tenir aux lois les plus générales de la psychologie de la création, que les facteurs objectifs du génie ayant beaucoup plus de chances de se modifier dans le cinéma qu'en tout autre art, de rapides désadaptations peuvent se produire entre le cinéaste



... selon la Politique des Auteurs, *M. Arkadin* doit être tenu pour supérieur parce que plus personnel et parce que la personnalité ne peut que progresser en vieillissant.



Si, comme l'écrivit Rivette, « l'évidence est la marque du génie de Hawks », *Scarface...*

et le cinéma qui réduisent du même coup brutalement la valeur de ses œuvres. J'admire bien sûr *M. Arkadin* et j'y retrouve les mêmes dons qu'en *Citizen Kane.* Mais *Citizen Kane* ouvre un nouvel âge du cinéma américain et *M. Arkadin* n'est qu'un film de second plan.

C'est le cinéma qui vieillit

Mais arrêtons-nous sur cette proposition qui nous permet, je crois, de toucher au vif du débat. Je pense en effet que non seulement mes interlocuteurs n'accepteraient pas de dire que *M. Arkadin* est un moins grand film que *Citizen Kane :* ils affirmeraient plus volontiers le contraire et je vois bien comment ils le peuvent. *M. Arkadin* étant le 6e film d'Orson Welles, il y a déjà présomption de progrès. Non seulement Welles avait plus d'expérience de lui-même et de son art en 1953 qu'en 1941, mais si grande que fut la liberté qu'il avait su conquérir à Hollywood son *Citizen Kane* demeure forcément dans une certaine mesure un produit R.K.O. Le film n'aurait pas vu le jour sans au moins la complicité d'un merveilleux appareil technique et de ses non moins admirables techniciens. Gregg Toland, pour ne nommer que lui, n'est tout de même pas pour rien dans le résultat. Au contraire, *Arkadin* est entièrement signé Welles. Jusqu'à preuve du contraire, on le tiendra donc a priori pour supérieur puisque plus personnel et parce que la personnalité ne peut qu'avoir progressé en *vieillissant.*

A ce propos je ne puis évidemment que donner raison à mes jeunes polémistes quand ils affirment que l'âge, comme tel, ne saurait diminuer le talent d'un cinéaste et qu'ils réagissent violemment contre le préjugé critique qui consiste à toujours trouver supérieures les œuvres de jeunesse ou de maturité aux œuvres de vieillesse. Ainsi a-t-on lu que *M. Verdoux* ne valait pas *La Ruée vers l'or* ou vu regretter le Renoir de *La Règle du jeu* en critiquant celui du *Fleuve* ou du *Carosse d'or.* Eric Rohmer a fort bien répondu là-dessus : « *L'histoire de l'art ne nous offre, à ma connaissance, point d'exemple qu'un génie authentique ait connu à la fin de sa carrière une période de vrai déclin, elle nous inciterait plutôt sous la maladresse ou pauvreté apparentes, à retrouver la trace de cette volonté de dépouillement qui caractérise les « dernières manières » d'un Titien, d'un Rembrandt, d'un Beetho-*

ven, ou plus près de nous d'un Bonnard, d'un Matisse, d'un Strawinsky... » (CAHIERS DU CINÉMA N° 8, « Renoir américain ».) Ce n'est que par une discrimination asburde qu'on peut attribuer aux seuls cinéastes une sénilisation dont les autres artistes seraient protégés. Restent les cas exceptionnels de gâtisme, mais eux-mêmes beaucoup plus rares qu'on ne croit. Baudelaire paralysé et n'articulant plus que son « *cré nom* » était-il moins baudelairien ? Robert Mallet nous rapporte, à propos de Valéry Larbaud condamné depuis vingt ans à l'immobilité et au silence, comment le traducteur de Joyce, luttant contre sa paralysie, s'était reconstitué un vocabulaire d'une vingtaine de mots simples avec lesquels il parvenait encore à articuler des jugements littéraires extraordinairement pénétrants. En vérité les rares exceptions qu'on pourrait invoquer ne feraient que confirmer la règle. Le grand talent mûrit mais ne vieillit pas. Cette loi de psychologie artistique n'a aucune raison d'épargner le cinéma et les critiques fondées implicitement sur l'hyptohèse de la sénilité tombent d'elles-mêmes. C'est le postulat inverse qu'il faut appliquer et se dire que là où nous croyons discerner une décadence notre sens critique doit être en défaut puisqu'un appauvrissement de l'inspiration serait un phénomène peu vraisemblable. De ce point de vue, le parti pris de la politique des auteurs est fécond et je lui donne raison contre la naïveté, sinon la niaiserie, des préjugés qu'il combat.

Mais compte tenu de ce rappel à l'ordre, il faut bien néanmoins rendre compte de certaines éclipses ou décrépitudes frappant l'œuvre d'incontestables grands hommes. Je crois en avoir déjà esquissé plus haut la justification. Elle n'est pas en effet d'ordre psychologique mais historique. Le drame n'est pas dans le vieillissement des hommes, mais dans celui du cinéma : se laissent dépasser par son évolution, ceux qui ne savent pas vieillir avec lui. D'où la possibilité d'une série d'échecs pouvant aller jusqu'à l'effondrement complet sans qu'on doive pour autant supposer que le génie d'hier est devenu un imbécile. C'est seulement, encore une fois, l'apparition d'une discordance entre l'inspiration subjective du créateur et la conjoncture objective du cinéma qui est en cause, et c'est ce que veut ignorer la politique des auteurs. Pour ses tenants *M. Arkadin* est donc plus important que *Citizen Kane* puisqu'ils y décèlent, à juste titre, davantage d'Orson Welles. En d'autres termes, ils ne veulent retenir de l'équation *auteur + sujet = œuvre,* que l'*auteur,* le *sujet* étant ramené à 0. Certains feindront de m'accorder, qu'à puissance d'auteur égale d'ailleurs, mieux vaut évidemment un bon sujet qu'un mauvais, mais les plus francs ou les plus insolents m'avoue-



...ne saurait être considéré comme supérieur à *Les hommes préfèrent les blondes.*

ront que tout se passe comme si leur préférence allait au contraire aux petits films de série B où la banalité convenue du scénario laisse davantage de place à l'apport personnel de l'auteur.

Un culte esthétique de la personnalité

Certes, c'est sur le concept même d'auteur que je vais être attaqué et j'admets que l'équation posée plus haut est artificielle, autant que la distinction scolaire de la forme et du fond. Pour bénéficier de la politique des auteurs, il faut en être digne et cette école prétend justement distinguer les « auteurs » véritables des « metteurs en scène », même talentueux : Nicholas Ray est un auteur, Huston ne serait qu'un metteur en scène, Bresson et Rossellini sont des auteurs, Clément n'est qu'un grand réalisateur, etc. Ce concept d'auteur s'oppose donc par conséquent à la distinction auteur-sujet parce qu'être digne d'entrer dans le cénacle des auteurs implique davantage que la mise en valeur d'une matière première. Dans une certaine mesure au moins, l'auteur est toujours à lui-même son sujet. Quel que soit le scénario, c'est toujours la même histoire qu'il nous conte, ou si le mot « histoire » prête à confusion, disons que c'est toujours le même regard et le même jugement moral jetés sur l'action et les personnages. Jacques Rivette dit que l'auteur est celui qui parle à la première personne. La définition est bonne, adoptons-là.

La « politique des auteurs » consiste, en somme, à élire dans la création artistique le facteur personnel comme critère de référence, puis à postuler sa permanence et même son progrès d'une œuvre à la suivante. On reconnaît bien qu'il existe des films « importants » ou de « qualité » qui échappent à cette grille, mais justement on leur préfèrera systématiquement ceux, fussent-ils sur le pire scénario de circonstance, où l'on peut lire, en filigrane, *le blason de l'auteur.*

Loin de moi l'intention de dénier l'esprit positif et la valeur méthodologique de ce parti pris. D'abord, il a le mérite de traiter le cinéma comme un art adulte et de réagir contre le relativisme impressionniste qui préside encore le plus souvent à la critique cinématographique. J'avoue que la prétention explicite ou avouée d'un critique à réviser chaque fois la production d'un cinéaste à la lumière de son jugement a quelque chose d'ubuesquement présomptueux. Je veux bien qu'on dise que c'est une servitude humaine et qu'à moins de renoncer à toute critique il faut bien partir des sentiments, des plaisirs ou des désagréments personnellement éprouvés au contact d'une œuvre. Soit, mais à condition, justement, de réduire l'impression à son rôle de servitude. Il nous faut en passer par là, mais non point en partir. Autrement dit, chaque acte critique doit consister à référer l'œuvre en cause à un système de valeur, mais cette référence ne relève pas de la seule intelligence, la sûreté du jugement procède aussi, ou d'abord (si l'on ne donne à l'adverbe que son sens chronologique) de l'impression globale ressentie devant le film. Je tiens donc pour deux hérésies symétriques le fait d'appliquer objectivement sur une œuvre une grille critique passe-partout, comme celui de considérer pour suffisante l'affirmation de son plaisir ou de son dégoût. La première nie le rôle du goût, la seconde pose *a priori* la supériorité du goût du critique sur celui de l'auteur. Sécheresse ou présomption !

Ce qui me plaît dans la politique des auteurs, c'est qu'elle réagit contre l'impressionnisme tout en lui prenant le meilleur. En effet, le système de valeurs qu'elle propose n'est pas idéologique. Il part d'une appréciation où le goût et la sensibilité ont la plus grande part, puisqu'il s'agit de discerner l'apport de l'artiste comme tel, au-delà du capital du sujet ou de la technique : l'homme derrière le style. Mais cette distinction faite, notre critique est guettée par la pétition de principe qui consiste à poser au départ de son analyse que le film est bon, puisqu'il est d'un auteur. La grille qu'il pose sur l'œuvre étant alors le portrait esthétique du cinéaste déduit de ses précédents ouvrages. Il a raison dans la mesure où il ne s'est pas trompé dans sa promotion du cinéaste à la dignité d'auteur ; car il est objectivement mieux fondé de se fier alors au génie de l'artiste qu'à son intelligence de critique, et c'est par là que la politique des auteurs retrouve le principe de la « critique des beautés ». Quand on a affaire au génie, il est toujours de bonne méthode de considérer *a priori* qu'une faiblesse supposée de l'œuvre n'est qu'une beauté qu'on n'est pas encore arrivé à comprendre. Mais j'ai montré que cette méthode avait ses limites mêmes dans les arts traditionnellement individualistes comme la littérature, à plus forte raison dans le cinéma dont les anastomoses sociologiques ou historiques sont innombrables. En accordant une telle importance aux « films B », la politique des auteurs reconnaît et confirme *a contrario* cette dépendance.

D'autre part, la politique des auteurs est sans doute la plus périlleuse, car ses critères sont très difficiles à formuler. Il est significatif que, pratiquée depuis trois ou quatre ans par nos plus fines plumes, elle attende encore en grande partie sa théorie, et l'on n'est pas prêt

d'oublier comment Rivette proposait Hawks à notre admiration : « *L'évidence est la marque du génie de Hawks ;* Monkey Business *est un film génial et s'impose à l'esprit par l'évidence. Certains cependant s'y refusent, refusent encore de se satisfaire d'affirmations. La méconnaissance n'a peut-être point d'autres causes* »... On voit le danger, qui est un culte esthétique de la personnalité.

Utile et dangereuse

Ce n'est pourtant pas le principal, du moins dans la mesure où la politique des auteurs est pratiquée par des gens de goût qui savent rester vigilants. C'est son aspect négatif qui me paraît le plus grave. Il est fâcheux de louer à tort une œuvre qui ne le mérite pas, mais le risque est moins néfaste que de rejeter un film estimable parce que son réalisateur n'a jusqu'à présent rien fait de bon. Non que les critiques d'auteur ne se plaisent à l'occasion à découvrir ou à encourager un talent qui se révèle, mais parce qu'ils dédaignent systématiquement dans un film tout ce qui procède d'un fonds commun et qui constitue pourtant parfois le plus admirable, tout comme, en d'autres circonstances, le plus détestable. Ainsi, une certaine forme de culture populaire américaine est à l'origine du *Van Gogh* de Minnelli, mais une autre culture plus spontanée est aussi au principe de la comédie américaine, du western, du film criminel noir dont l'influence est cette fois bénéfique, car elle fait la richesse et la santé de ces genres cinématographiques, fruit d'une évolution artistique en symbiose merveilleuse avec le public. Ainsi voit-on critiquer un western d'Anthony Mann (et Dieu sait si j'aime les westerns d'Anthony Mann !) comme s'il ne s'agissait pas d'abord d'un western, c'est-à-dire de tout un ensemble de conventions de scénario, de jeu et de mise en scène. Je sais bien que dans une revue de cinéma on peut faire l'ellipse de ces données préalables, encore doivent-elles être au moins sous-entendues, tandis que leur existence semblerait plutôt tue par pudeur, comme une servitude un peu ridicule et dont le rappel pourrait être incongru. En tous cas on dédaignera, ou traitera avec condescendance, un western de réalisateur non agréé, fût-il rond et poli comme un œuf. Or, qu'est-ce que *La Chevauchée fantastique,* sinon un western ultra classique où l'art de Ford ne consiste en fait qu'à porter à un degré absolu de perfection personnages et situations ; et il m'arrive de voir à la commission de censure d'admirables westerns de troisième catégorie quasiment anonymes mais qui témoignent d'une connaissance admirable des lois du genre et en respectent le style de bout en bout.

Paradoxalement, les tenants de la politique des auteurs admirent tout particulièrement le cinéma américain, alors que c'est celui où les servitudes de production sont les plus lourdes. Il est vrai que c'est aussi celui où l'on met le maximum de facilités techniques à la disposition du réalisateur, mais ceci ne compense pas cela. J'admets néanmoins que la liberté soit plus grande qu'on ne le dit à Hollywood, pourvu qu'on sache en lire les manifestations, et j'ajouterai même que la tradition des genres est un point d'appui de la liberté créatrice. Le cinéma américain est un art classique, mais, justement, pourquoi ne pas admirer en lui ce qui est le plus admirable, c'est-à-dire non seulement le talent de tel ou tel de ses cinéastes, mais le génie du système, la richesse de sa tradition toujours vivante et sa fécondité au contact des apports nouveaux, comme le démontrerait s'il en était besoin des films tels qu'*Un Américain à Paris, Sept ans de réflexion,* ou *Bus Stop*. Il est vrai que Logan a la chance d'être tenu pour un auteur, tout au moins pour un auteur stagiaire. Mais alors on ne loue plus dans *Picnic* et *Bus Stop* ce qui me paraît pourtant l'essentiel, c'est-à-dire la vérité sociale, non point certes donnée comme un but se suffisant à lui-même, mais intégrée à un style de récit cinématographique de la même manière que l'Amérique d'avant guerre était intégrée à la comédie américaine.

Essayons enfin de conclure. La politique des auteurs me parait recéler et défendre une vérité critique essentielle dont le cinéma a besoin plus que tous les autres arts, justement dans la mesure où l'acte de véritable création artistique s'y trouve plus incertain et menacé qu'ailleurs. Mais sa pratique exclusive mènerait à un autre péril : la négation de l'œuvre au profit de l'exaltation de son auteur. Nous avons essayé de montrer pourquoi de médiocres auteurs pouvaient, par accident, réaliser des films admirables et comment, en revanche, le génie même était menacé d'une stérilité non moins accidentelle. La politique des auteurs ignorera les premiers et niera la seconde. Utile et féconde, elle me semble donc, indépendamment de sa valeur polémique, devoir être complétée par d'autres approches du fait cinématographique qui restituent au film sa valeur d'*œuvre.* Ce n'est point nier le rôle de l'auteur, mais lui restituer la préposition sans laquelle le substantif auteur n'est qu'un concept boiteux. « Auteur », sans doute, mais *de* quoi ?

André BAZIN.



BONJOUR MONSIEUR OSWALD

par Claude Chabrol

Si vous lisez attentivement les CAHIERS, le nom de Gerd Oswald doit vous dire quelque chose. Dans notre numéro spécial sur le Cinéma Américain, Jacques Rivette citait son nom à côté de ceux de Josh Logan et de Dan Taradash, parmi les nouveaux espoirs de Hollywood. Charles Eitel le signalait dans son article « Le Cigare et le Sphinx » parmi les jeunes talents qui tentaient actuellement de sauver le cinéma américain. Enfin, deux de nos amis, qui ont vu à l'étranger le premier film de Gerd Oswald A Kiss Before Dying, *en disent monts et merveilles. Il semble, hélas, que l'on veuille nous cacher ce jeune talent : aucun de ses cinq films n'est encore sorti en France. Mais, forts de notre intuition et de trois avis autorisés, nous n'avons pas hésité à rendre visite à ce réalisateur fantôme. En effet, si nous ne voyons pas ses films, nous pouvons le voir, lui, en chair et en os, puisqu'il vient tourner en France un film avec Bob Hope et Fernandel. Nous connaissons son visage : il est roux et sympathique. Nous connaissons aussi sa voix, que notre magnétophone a dûment enregistrée, et qui nous a dit ceci directement en français :*

Je m'appelle Gerd Oswald, et je suis le fils de Richard Oswald. C'est dire que je suis presque né sur un plateau ! J'ai commencé au bas de l'échelle, et suis resté assistant pendant quinze ans : deuxième assistant, premier assistant, puis directeur de production, metteur en scène des bouts d'essai, metteur en scène de deuxième équipe, puis producteur — je n'aime pas cela — et enfin metteur en scène de films bien à moi, ce qui était mon but. Je fus l'assistant de Kazan, Mankiewicz, Stevens, Billy Wilder, Henry King, Henry Hathaway et bien d'autres. J'étais sous contrat à la Fox.

Voici comment j'ai tourné mon premier film *A Kiss Before Dying.* J'ai lu le bouquin de Ira Levin et je l'ai aimé, tout de suite. J'étais alors metteur en scène de

deuxième équipe. Je demande à Zanuck qu'il me laisse tourner cette histoire, dont j'ai acheté les droits. Zanuck me dit : « *Non, tu n'es pas prêt ; je veux que tu bredouilles.* » Je lui réponds : « *Je ne veux pas bredouiller, je veux être metteur en scène.* ». — « *Produis pour nous un film en Afrique :* Oasis. » Je ne veux pas, mais Zanuck me dit : « *Il faut bien, tu es sous contrat.* » Je suis obligé d'accepter, mais j'y mets une condition : « *Quand je reviens, le lendemain, je fais* A Kiss Before Dying. » Il est d'accord. Je produis donc *Oasis*, que je n'aime pas. Et je reviens : « *Me voilà, j'ai produit votre film, et je veux faire le mien : où est le scénariste ? Où est le premier découpage ? Je veux commencer.* » Ils n'étaient pas prêts, à la Fox. Moi, je l'étais; alors nous avons fait une petite coopérative, quatre acteurs de la Fox et moi, avec le gendre de Zanuck, Robert Jacks, comme producteur, et on a tourné *A Kiss Before Dying* en CinemaScope et couleurs pour les United Artists. C'est un film que j'aime bien. D'ailleurs, j'aime bien tous mes films, forcément. Je crois qu'il y a beaucoup de suspense dans le *Kiss*. Nous avons eu beaucoup de difficultés à faire l'adaptation, parce que dans la première partie du roman, le héros n'est pas nommé : on décrit seulement ce qu'il fait; et dans la deuxième partie, l'auteur joue là dessus : il y a deux personnages un peu semblables et on ne sait pas lequel est le bon. On a bien été obligé de changer un peu. Quoi qu'il en soit, il y a beaucoup de suspense. Et je crois que j'ai fait avec la couleur quelque chose qu'on n'avait encore jamais tenté en CinemaScope. Parce que, évidemment, tout le monde m'a dit : un sujet comme cela, il faut le tourner en noir et blanc. Mais il y a une couleur dont l'efficacité correspond à celle du noir et blanc, nette et franche, pas terne, mais sans pittoresque. Et je crois que, pour la première fois, à ma connaissance, j'ai fait là du CinemaScope intime. Et ce film a un style. Tous les films que je fais ont un style... je crois, il faut que je croie, un style très « *individual* ». Parce que je... le sujet n'a pas d'importance. C'est difficile à exprimer. D'abord le réalisme, toujours. Je voudrais que tout le monde se reconnaisse dans tel ou tel caractère, ou reconnaisse quelqu'un qui... vous voyez. Si cela se passe, on a un contact avec le public. S'il y a contact, on a un bon film, je crois. Si c'est un rêve, je n'aime pas cela. J'aime la réalité, quel que soit le sujet.

J'ai tourné *A Kiss Before Dying* en vingt-quatre jours. Cela vous paraît peu, mais j'en ai tourné d'autres beaucoup plus vite. J'ai fait un film avec Barbara Stanwyck. Je crois qu'on l'aimera davantage en Europe qu'en Amérique. Il vient de sortir à New-York : *Crime of Passion*. Cela ressemble un peu à *Assurance sur la mort*. Stanwyck est merveilleuse, meilleure qu'elle a jamais été, je crois. Un très bon sujet. Cela commence comme une comédie, et vers le milieu, tourne au vinaigre. J'avais un excellent scénariste : Jo Eisinger. Il vit en Europe. C'est lui qui a fait le scénario du très bon film de Dassin *Les Forbans de la nuit*. Ce film aussi a un style très voulu. Je l'ai fait en dix-neuf jours. Pour tourner aussi vite, je travaille toujours à l'avance au découpage. Et je fais répéter les acteurs. J'ai beaucoup d'idées avant de commencer, et je fais des petits croquis, pour moi-même. Puis je répète une nouvelle fois, et si cela ne va pas, je change. Mais j'ai toujours, pour chaque scène, une idée bien nette de la façon dont je vais diriger. Ça ne marche pas toujours, mais souvent ça a bien marché. Avec Jo Eisinger, j'ai fait aussi un western *Fury at Showdown*, dans le genre de *High Noon*. Là, pas d'argent du tout : 12 jours ! Presque tous les acteurs sont nouveaux, je les ai trouvés à New-York. Dans tous mes films, je cherche de nouvelles têtes et je les trouve le plus souvent à New-York.

Dans ce film, *Fury at Showdown*, tout le monde est jeune, tous les acteurs. On m'a donné le découpage et on m'a dit : « *Tu veux faire ce film ?* » J'ai dit : « *Non, pas ce découpage, c'est ridicule !* » On m'a dit : « *Tu as deux semaines pour le récrire, si tu veux.* » On ne refuse jamais de faire un film. Je leur ai dit : « *D'accord, si j'ai deux semaines.* » Et j'ai signé le contrat. Le lendemain, on me prévient que je n'ai qu'une semaine pour changer ce que je veux changer, car on a obtenu John Derek pour vedette et il n'était libre qu'à cette date-là. J'avoue que j'étais assez



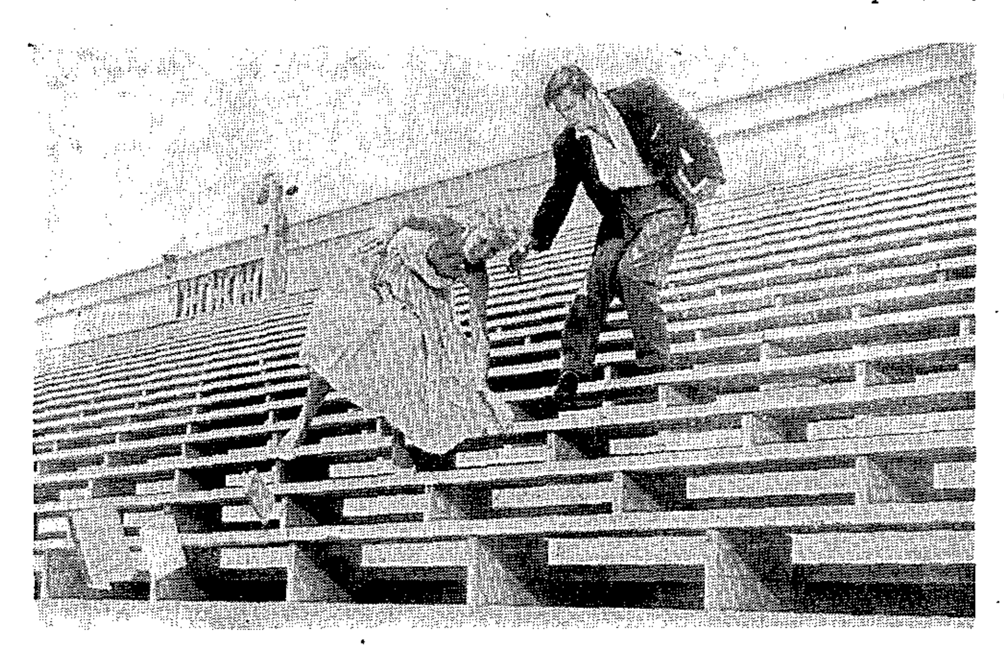
A Kiss Before Dying.

embêté : les films, cela se fait dans l'enthousiasme. Alors, j'ai pris Eisinger, et, en trois jours et trois nuits, nous avons changé le découpage, complètement. Pas une seule page qui restât de l'original. Même les personnages étaient différents. Trois jours et trois nuits ! Et c'est un vrai petit bijou, ce film-là. Un tout petit film, mais un petit bijou. Je l'aime plus que tous les autres. Vous savez, pour un petit film comme celui-là, on engage les vedettes presque la veille du tournage. On est obligé de répéter en chambre, parce que le producteur vous dit : « *Je n'ai pas d'argent.* » Alors, on répète chez lui ! Cela ne me gêne pas trop de travailler comme ça mais j'avoue que je n'aime pas travailler trop vite quand même. Mais je n'aime pas travailler trop lentement non plus. Parce que, *quand on est un peu pressé, c'est parfait.* On est forcé d'être ingénieux. Vous devez terminer avec tel acteur le soir même. Cela vous oblige à penser la scène plus simplement. Et souvent, c'est très bon, parce qu'il faut penser très vite. Et il arrive qu'on ait ainsi une très bonne idée, tout à fait neuve, *qui ne vous serait pas venue autrement.*

Cela ne m'empêche nullement de faire plusieurs prises. J'en fais même beaucoup : je dépense beaucoup de pellicule quand je tourne, toujours. Mais je vais vite quand même parce que je tourne beaucoup de pages du script en un seul plan. Parce que ma caméra bouge toujours. *Ou la caméra, ou les acteurs.* Je tourne ainsi une scène de huit, neuf ou dix pages sans couper. Et si j'ai besoin d'un gros plan, les acteurs viennent vers la caméra ou je trouve une autre solution, mais c'est toujours logique. Je répète toute la matinée, je tourne vingt-quatre, vingt-cinq prises, mais j'ai dix pages *dans la boîte !* Et j'économise des sous, parce que je ne fais jamais développer qu'une seule prise, la bonne. Vous savez, je n'aime pas les plans très courts, les « coupe, coupe, coupe ». C'est démodé. Je vais vous dire une chose : je suis très conscient. Je pense toujours : la caméra. C'est pour moi très important, la caméra. Mais c'est toujours à juste raison qu'elle bouge, jamais pour le plaisir de faire le malin, de choisir des angles pour épater. Dans mes films, quand vous les verrez, vous ne remarquerez pas que la caméra bouge, jamais. Cela se fait « naturellement ».

Par ailleurs, je travaille toujours sur un film du début jusqu'à la fin : scénario, montage, musique, doublage, mixage. Je reste toujours avec le film jusqu'à l'extrême fin. Le montage est capital, pour que le producteur ne gâche pas ce que vous avez fait. On n'est libre que jusqu'à un certain point. En Amérique, d'après le syndicat, le metteur en scène a le droit de s'occuper du montage pendant les quinze jours qui suivent la fin du tournage. Après ce délai c'est le producteur : il peut couper, mais n'a le droit de rien changer — théoriquement. Si ce que vous avez fait est bien, et si le producteur est intelligent, tout tourne rond. Mais, parfois, on se trouve en face d'un idiot. Cela m'est arrivé pour mon dernier film *Valérie*, avec Anita Ekberg. Le producteur s'appelle Makelim. C'est un boulanger, ce type ! Terrible ! J'aime ce film un peu moins que les autres, mais je suis très heureux quand même, parce que j'ai fait d'Ekberg une actrice. Elle a tout ce qu'il faut, mais personne n'avait trouvé comment on peut l'employer. J'ai bien établi le contact avec elle et, dans *Valérie*, elle se montre très bonne actrice, très naturelle. C'est un film à costumes, qui se déroule juste après la guerre de Sécession, comme *Autant en emporte le vent*. L'époque, pas le film ! C'est l'histoire d'une femme, un grand rôle, très tragique. Une histoire contée par trois personnes. Vous savez : trois versions différentes, comme *Rashomon*. Très intéressant.

Oui, le genre d'histoires m'importe peu. J'aime tout ce qui est humain. Avec des « *characters* », mais pas trop de « *characters* ». J'aime les histoires à deux ou trois personnages, et j'essaie d'en tirer le maximum, de les éclairer au maximum. En général, je préfère les personnages aux situations. J'ai d'ailleurs des projets très divers. J'ai acheté les droits d'un roman de Bill Ballinger *The Tooth and the Nail*, que je trouve formidable. C'est une histoire policière, mais d'un genre tout nouveau. J'étais sur le point de commencer ce film quand on m'a proposé *Trouble in Paris*, et je ne refuse jamais de faire un film. Je tournerai donc *The Tooth and the Nail* en septembre, à New York. Je serai très fidèle au roman. J'ai un autre projet *La Rue*, d'après le roman d'Ann Petry, sur les prostituées noires de Harlem. Cela, c'est mon rêve. Mais nous ne serons pas prêts cette année. Je le tournerai l'année prochaine.



A Kiss Before Dying.

Je vais pour tout cela fonder ma propre maison de production, comme Bob Aldrich, qui est un bon ami. On a commencé ensemble comme assistants, sur le même film. Il est très gentil, beaucoup de talent.

Il est d'ailleurs incontestable qu'actuellement, une nouvelle génération de metteurs en scène monte à Hollywood. Vous voulez savoir ce que je pense de certains de mes confrères ? Voyons... John Ford ? Il est vieux, mais sa tête est jeune. Je l'aime beaucoup. Quand il fait un film, c'est ou très bon ou très mauvais, jamais entre les deux. Mais quand c'est bon, c'est merveilleux. Cela a de la force. Howard Hawks ? Je sais que vous l'aimez, mais il fait partie de la génération d'hier. Je n'aime pas son style. Il est paresseux. Et on ne peut pas faire de la mise en scène quand on est paresseux. Il faut être nerveux pour faire de la mise en scène. Fritz Lang ? Passé. Il était très grand, mais si vous avez vu ses deux ou trois derniers films... Litvak ? On est très amis. Je vois que vous connaissez l'histoire : j'étais son assistant pour *Le Traître*, pendant onze mois ! Nous avons eu un... incident au septième mois. C'était vraiment un film difficile. Terrible ! Nous avions des tanks et des canons sur le Rhin, et cinq mille figurants. Nous étions sur une petite île au milieu. Un gros déploiement de force : il fallut quatre jours pour le préparer : c'est moi qui faisais cela, comme assistant. Litvak me dit : « *Faites feu avec le premier tank à droite et le premier tank à gauche, parce que je veux vérifier mon cadrage.* » Je lui réponds (on communiquait par téléphone) : « *Il faut attendre, je ne suis pas encore prêt.* » Il me hurle aux oreilles : « *Je ne peux pas attendre. Maintenant, maintenant !* » Je lui dis : « *Anatole, il faut attendre, je ne suis pas prêt !* » Il ne veut rien entendre. Et tout le monde était nerveux après sept mois de ce film. J'étais fou furieux, et je me précipitai pour lui tordre le cou ! Mais mon pied est resté entre deux pierres et je suis tombé en me cassant le pied en quatre endroits. A l'hôpital pendant trois semaines. J'ai terminé le film avec une jambe dans le plâtre. Mais nous sommes les meilleurs amis du monde, maintenant. C'était juste un accès de colère.

John Huston ? Un des trois plus grands. Les autres, à mon avis, sont Kazan et le troisième, peut-être, Zinnemann. Peut-être : il était mieux dans le temps que maintenant ; cela n'est sans doute pas sa faute. Mais il y en a d'autres qui sont remarquables : John Sturges, un des meilleurs. Je le trouve formidable. Nick Ray, je l'aime beaucoup. Tony Mann est très bon. Josh Logan ? Je n'aime pas. C'est un homme de théâtre : avec lui, tout est théâtral. Daniel Mann, pareil. Pire. Vous avez vu *La Rose Tatouée* ? C'est horrible ! Avec Kazan, ce n'est pas pareil : il a tout a fait changé. Il pense film, tout le temps. Même au théâtre, il pense film. Le jeu des acteurs vient du théâtre, mais c'est vivant avec Kazan. Avec Logan, c'est encore la paresse. Il n'a pas d'idée pour la caméra, pas du tout. Il ne sait pas de quel côté il faut voir. Mais Kazan ! Et puis, il y a Hitchcock, que j'aime beaucoup, beaucoup. Et j'aime Fellini. *Les Vittelloni*, c'est merveilleux ! J'aime Clouzot, bien que ce soit différent de ce que je fais. Je suis plus proche de Fellini, je crois.

J'en viens à *Trouble in Paris*. Ce sera, je pense, un film « différent ». J'aime la pantomime de Fernandel. Il fera beaucoup de pantomime. Je voudrais retrouver quelque chose des vieux films de Charlot. Ou même d'Harold Lloyd. Je voudrais que toutes les situations drôles ou ridicules, soient vraisemblables. Côté Fernandel, donc, rôle humain, vrai, et pantomime. Bob Hope, lui, ne sera pas comme dans ses autres films. Je le ferai humble et très sophistiqué, genre William Powell dans *The Thin Man*, vous voyez ? Le sujet sera mystérieux, un « suspense ». Je tourne en Technirama, un nouveau procédé merveilleux : une combinaison du CinemaScope et de la Vistavision. Pas de grain, une netteté formidable. Et je garderai mon style. Il ne s'agit pas d'avoir le même style dans tous les genres de films ; il faut que j'adapte mon style au genre du film, au sujet. Il faut que je change ma façon de penser pour l'adapter au sujet. On ne peut pas traiter un film avec Bob Hope et Fernandel comme un western, évidemment !

Mais ce qui sera particulier, dans cette comédie, *Trouble in Paris*, c'est que tout

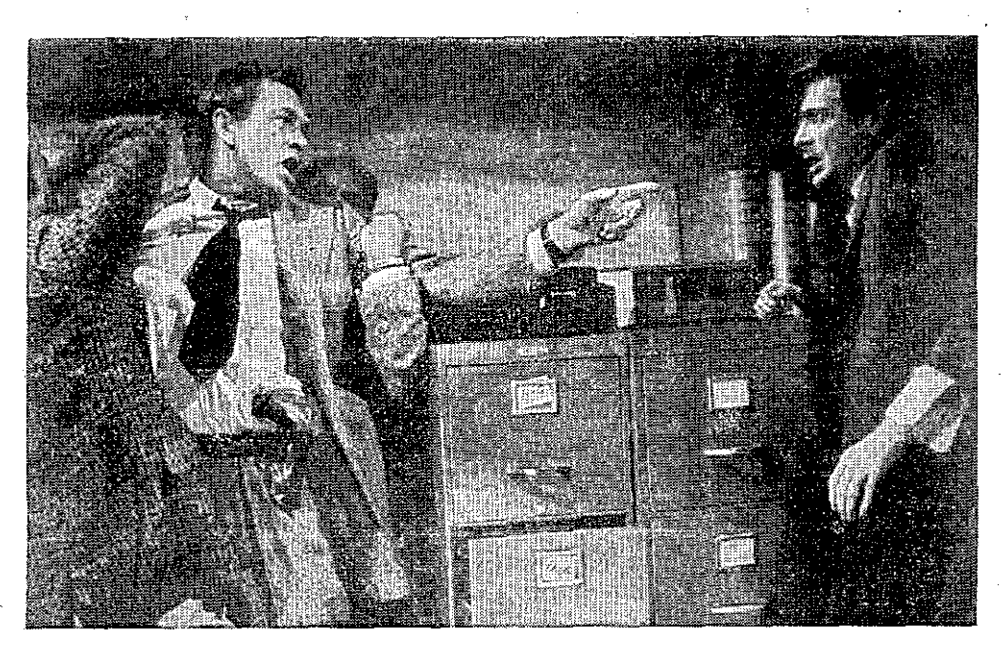
se passera comme dans la réalité, tout sera vrai, j'y tiens, tous les personnages. Bob Hope, c'est lui-même. Fernandel, c'est lui-même. Pour des histoires de famille, leur nom sera légèrement transformé. Bob s'appellera Bob Hunter, et Fernandel, Florendel. Mais ils joueront leur propre rôle, celui de deux grands comiques.

J'ai fait un autre film dont je n'ai pas encore parlé. Un western : *Brass Legend*. Je l'aime bien, mais je n'ai pas eu assez de temps : dix jours seulement, pour le tourner. Aussi je préfère *Fury at Showdown*. Les deux jours de plus m'ont permis de lui donner de la classe. Dans *Brass Legend*, il y a un acteur, Hugh O'Brian, que personne ne connaissait avant qu'il ne fasse deux ou trois apparitions à la télévision, et qui est très bien. C'est d'ailleurs une chose dont je suis très fier. Bob Wagner, avant *A Kiss Before Dying*, était très mauvais, il faut bien le dire. Il est de premier ordre dans *Kiss*. John Derek, dans *Showdown* n'a jamais été si bon. Ekberg, dans *Valérie*, c'est une révélation, vous verrez. Stanwyck est toujours étonnante, mais Sterling Hayden, dans *Crime of Passion* et *Valérie*, est aussi bon que dans *Asphalt Jungle*. Il a pourtant été bien mauvais, parfois ! Maintenant, il faut le reconnaître, il est bien meilleur. Dans *The Killing*, de Kubrick, il est très bien.

Kubrick, en voilà un qui a beaucoup de talent. *The Killing* est un véritable petit chef-d'œuvre. Vous ne l'avez pas encore vu en France. Décidément, il faut que je parle aux Artistes Associés pour qu'ils fassent sortir les films de tous ces jeunes. Ce sont les plus intéressants.

Nous nous joignons à Gerd Oswald pour demander aux Artistes Associés de faire leur possible afin que le public français connaisse les films de Stanley Kubrick, Harry Horner, Sidney Lunet, Allen Miner, et... Gerd Oswald. Il serait fort étonnant que, du seul point de vue commercial, ces films ne soient pas au moins aussi rentables que les lamentables Huk (L'Armada Sauvage) ou The Sharkfighters (Opération « Requins ») *qui nous furent infligés l'autre semaine. Après tout, une firme qui s'appelle les* ARTISTES *Associés ne doit pas être indifférente au point de vue de l'Art.*

(Propos recueillis au magnétophone par Claude Chabrol.)



Crime of Passion.



FRÉDÉRIC ERMLER

CINÉASTE NON CONFORMISTE

par Fereydoun Hoveyda

J'ai vu la moitié de l'œuvre de Frédéric Ermler : *L'Homme qui avait perdu la mémoire* ou *Débris d'un empire* (1928) *Contreplan* (1932), les deux époques de *Un Grand citoyen* (1937 et 1939). *Le Tournant décisif* (1945) et le *Roman inachevé* (1955). C'est dire que Ermler n'a réalisé en trente ans qu'une douzaine de films. Et pourtant il convient de le considérer comme un des tout premiers cinéastes soviétiques. Pour ma part je vois en lui le meilleur metteur en scène vivant de son pays.

Le cinéma russe de ces dernières années (du moins d'après les échantillons que nous avons pu voir) manifeste les symptômes d'une nette décadence. On y trouve rarement quelque chose de comparable aux chefs-d'œuvre du muet et des débuts du parlant. Ni par la quantité ni par la qualité des films, il ne peut prétendre concurrencer le cinéma américain. Dans un article de 1950, dont le sens prophétique apparaît aujourd'hui, André Bazin a très bien défini cette impression (1) :

« *Du* Cuirassé Potemkine *à l'esthétisme exacerbé d'*Alexandre Newski, *la route est plus droite qu'on ne pense et je ne crois pas que le cinéma soviétique serait allé très loin dans le sonore avec la technique du montage spécifiquement muet qu'il s'était forgée. Je dirais plus, il y avait une affinité esthétique entre les nouveaux mots d'ordre et les exigences du parlant... l'esthétique du réalisme socialiste ne menait nullement le cinéma soviétique à sa ruine. Aussi bien ne doit-on pas considérer les films soviétiques les plus récents comme des jalons sur le chemin futur du réalisme soviétique, mais au contraire comme des œuvres de décadence par delà*

(1) Le mythe de Staline et le Cinéma soviétique, in ESPRIT, août 1950.

une réussite déjà dépassée. La révolution antiformaliste ayant à peu près coïncidé avec l'apparition du parlant, l'humanisme réaliste d'avant guerre se dissocie actuellement en pédagogie et paradoxalement en néo-formalisme... les grands noms du passé ne s'y survivent plus que par des œuvres profondément décevantes au prix de leur ancien travail. »

Les Russes eux-mêmes constatent une certaine crise dans leur cinéma puisque dès 1952 des discussions éclatèrent sur la prétendue théorie des « conflits » (1). Ces querelles m'étonnent; comme si ce qui manquait à beaucoup de films soviétiques pouvait se ramener à des « heurts » entre des personnages et des événements. Des conflits ? Mais il y en avait ! je prends des exemples au hasard. D'abord *La Carte du Parti* (1937) de Pyriev : une jeune communiste (issue d'une famille d'ouvriers) aime un technicien d'élite qui se révèle être un « espion fasciste ». La jeune fille trouve en elle la force de maîtriser son amour et avec l'aide du Parti oublie l'homme indigne. N'y a-t-il pas conflit et conflit violent ? Autre exemple : *L'Instituteur* de Guerassimov (un des partisans de la théorie des conflits). Le fils revient au kolkhoze après ses études à Moscou. Son père croit qu'il est revenu parce qu'il a échoué. Le même jeune homme décide d'épouser une fille qu'il a connue et qui l'aime, simplement pour sauvegarder son honneur. La jeune fille refuse ce sacrifice. Emu par cette grandeur d'âme le jeune homme tombe réellement amoureux de la fille et finit par la convaincre. Tout s'arrange entre le père et le fils. Il y a ici multiplicité de conflits. J'ai trouvé nombre de conflits également dans *Mitchourine, Pavlov, Le Chevalier à l'étoile d'or*, etc.

Ce n'est pas en insufflant mécaniquement un ou plusieurs conflits dans un scénario, ou en y introduisant des ouvriers et des payans au lieu et place d'intellectuels ou de grands hommes, qu'on pourra l'améliorer. Le mal est ailleurs. Il tient,

(1) Rapport de Guerassimov in NOUVELLE CRITIQUE, mars 1955.



Nikitine dans *Débris d'un Empire* ou *L'Homme qui avait perdu la mémoire.*

je crois, à une conception « linéaire » de l'homme et de sa représentation au cinéma. Sous prétexte de réalisme socialiste, au lieu de peindre l'homme tel qu'il était, on se mit à le considérer tel qu'il devrait être. Par péché d'abstraction (pour reprendre une expression chère à Domarchi) on forgea une psychologie et une éthique de l'homme « nouveau », sorte de héros manichéen, permanent et sans défaillance, qui de plus en plus occupa le centre de tous les sujets. Cette véritable image d'Epinal de l'homme soviétique envahit bientôt tout. Les personnages imaginaires comme les personnages historiques (morts ou vivants) disposant de la théorie marxo-léninisto-stalinienne et des « justes décisions » du Parti, ne pouvaient se tromper. Bien plus, il ne pouvaient sentir en eux-mêmes des contradictions. Les oppositions ne provenaient que de l'extérieur. Le héros du film était chargé d'une tâche. Il rencontrait des obstacles (la nature comme dans *Loin de Moscou)*, une difficulté mécanique comme dans les films kolkhoziens où les tracteurs et leurs pannes servent si souvent de ressort dramatique. Ou bien encore le héros, incarnation du Bien, se heurtait aux « ennemis du Peuple » incarnation (aussi linéaire que la précédente) de l'esprit du Mal. D'où des canevas rappelant ceux du *sérial* américain (sans pour autant amuser et intéresser); le détective-justicier, c'était le membre du Parti; le bandit-traître : l'ennemi du peuple; la jeune fille à sauver : la révoluion qui prenait figure d'une usine, d'un kolkhoze, voire d'une simple machine. Dès lors une conception mythique s'installa et prospéra dans tout le cinéma russe. L'introduction systématique du personnage de Staline entre les années 1944 et 1953 marque le point culminant de cette tendance. *Mitchourine, Jacob Sverlov, L'Homme véritable, L'Amiral Nakhimov*, etc., étaient tous autant de « Staline » dans des domaines divers. Mais entendons nous bien : ce n'est pas pour avoir représenté de grands hommes *vivants ou morts* que beaucoup de films soviétiques ont ennuyé le public, mais plutôt parce qu'ils ont voulu modeler ces personnages à l'image de Dieu. On reste perplexe devant les déclarations d'un cinéaste de la classe d'Arnstam, réalisateur des *Amies* (1) :

« *Depuis mon enfance les êtres purs et nobles m'ont attiré. Il m'est toujours très difficile d'exprimer dans mes œuvres la laideur de la nature humaine, même lorsque j'y suis contraint. C'est pourquoi les héros de mes films sont pour la plupart des hommes à la vie pure et droite qui connaissent toujours le pourquoi de leur existence et qui savent vouloir.* »

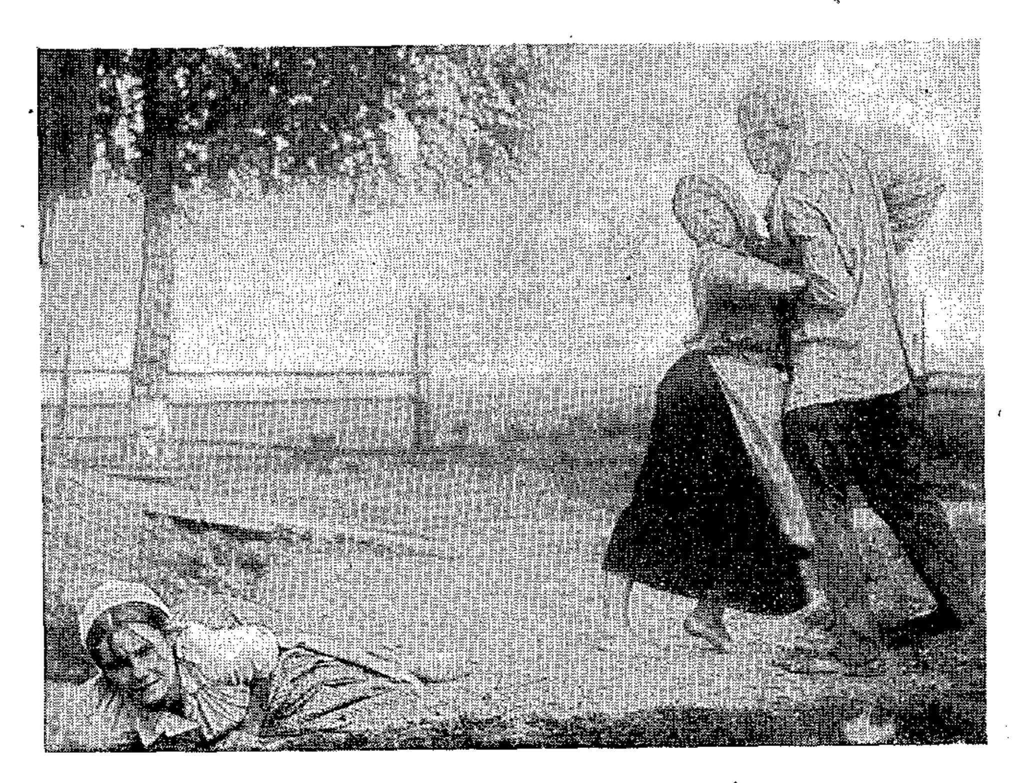
Une conception dialectique de l'homme

Pourtant comme le notait André Bazin « *sans une perspective matérialiste dialectique, le héros devrait garder une dimension humaine*, ne relever que des *catégories psychologiques et historiques* ». S'il est vrai que certains cinéastes russes Barnet, Donskoï, Vassiliev, Petrov, ont su nous présenter des images fouillées de leurs héros, Ermler lui seul a tenté de nous donner une représentation vraiment dialectique de l'homme au sens hégélien du terme.

Aussi se heurta-t-il à l'incompréhension des critiques qui l'accusèrent de freudisme, d'impressionnisme (2). Les documents soviétiques que j'ai pu lire à son sujet parlent d'étude du monde des sentiments, de peinture des caractères. Bien au contraire, pour lui l'homme est un tout qui répugne à l'analyse : pas de ton didactique, plus de ces être monstrueux qui ne se trompent jamais et indiquent sans cesse la voie à suivre. Ses personnages sont des être humains particularisés, placés dans des conditions historiques et sociales déterminée ou si l'on préfère des *hommes en situation*. Ces hommes, Ermler se garde de les juger. Son grand mérite est justement d'oser montrer qu'ils sont à chaque instant une somme de contradictions qu'ils peuvent dépasser par leur choix.

(1) LES MAITRES DU CINEMA SOVIETIQUE (Moscou, 1947).

(2) SOVIET CINEMA (Londres, 1948).



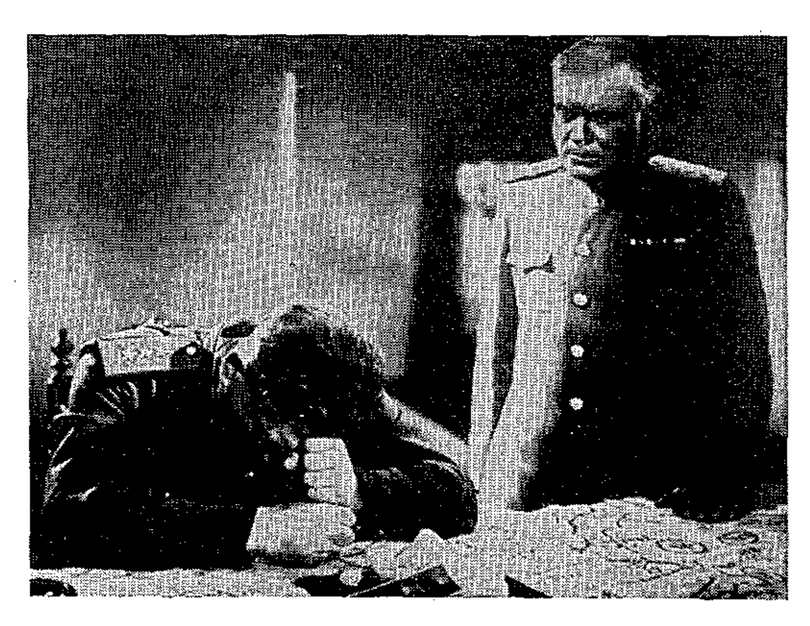
Les Paysans.

L'échec de beaucoup de films soviétiques tient au fait que leurs auteurs veulent étudier des « problèmes ». Ils plient leurs personnages aux exigences de ces problèmes. Les explications que Poudovkine donne à cet égard ne laissent aucun doute. Evoquant à la fois le mot de Stanislavsky qui définissait le théâtre comme un art dans lequel il y a un « surproblème » et le mot de Jdanov sur la tâche d'éducation des travailleurs, il écrit à propos de *L'Amiral Nakhimov :*

« *Lorsque j'ai subi un échec dans mon travail sur la première variante de* L'Amiral Nakhimov, *le parti m'a expliqué le surproblème que j'avais mal compris et, partant, mal résolu. Ayant vu d'une façon superficielle le but principal : montrer au peuple Nakhimov comme un grand marin qui a déterminé le développement de la marine russe pour de nombreuses années, je me suis laissé entraîner par l'invention de moments de sa vie privée qui en fait n'avaient pas eu lieu et cela uniquement pour rendre le film plus attrayant. Nous décidâmes de corriger le film, non par quelques petits arrangements de détails, mais en opérant un changement radical de l'orientation de tout le film. Non seulement nous avons éliminé des scènes devenues inutiles, mais nous en avons tourné de nouvelles, ce qui changeait le personnage de Nakhimov et, en fin de compte, nous avons réussi à bien poser et à bien résoudre le problème.* » (1).

Animés d'une telle ambition, beaucoup de réalisateurs soviétiques abordent leurs sujets en sociologues, en hommes politiques ou en éducateurs. Le surproblème finit par effacer tous les problèmes. Là où il devrait y avoir récit, il n'y a plus que des exposés d'une sécheresse déconcertante. Là où il devrait y avoir des êtres

(1) « Le Travail de l'acteur » in RECHERCHES SOVIETIQUES, Cahiers n° 3.



Derjavine et Andrievsky dans *Le Tournant décisif.*

humains, il n'y a plus que des surhommes. D'où un profond ennui pour le spectateur. Voyez par exemple les *Mineurs du Donbass, Saltanat* ou *Le Poème pédagogique,* pour ne citer que trois titres récents. D'autres réalisateurs croient conférer la vie de leur héros, en dosant soigneusement le nombre des scènes consacrées à la vie professionnelle, sociale, ou à la vie privée. Par exemple, Raizman dans la *Leçon de la vie :* un ménage d'intellectuels (mari ingénieur, épouse pédagogue) est désuni. Le mari très autoritaire, ne s'intéresse *qu'à son travail.* Séparation. Le Parti critique le mari et le rétrograde. Celui-ci alors prend conscience de ses erreurs et rentre dans le droit chemin. Tout est résolu : la femme revient et l'amour renaît comme au premier jour.

Ermler au contraire ne cherche pas à démontrer. S'il aborde les problèmes de son pays et de son temps, c'est uniquement à travers et par l'intermédiaire de personnages particuliers et bien individualisés, doués de cette liberté sans bornes qui les rend souvent sujets à des revirements brusques et même à un manque délicieux de suite dans les idées. La marche dialectique vers le progrès n'exclut pas, que je sache, les contradictions, les ambitions personnelles, la fuite devant les responsabilités, etc. Les personnages d'Ermler se sentent ballotés entre la thèse et l'antithèse, souffrent, hésitent, choisissent librement leur voie. Individus bien marqués, ils aiment leur époque et combattent passionnément pour elle. Ils ne subissent pas l'Histoire, ils y participent, ils la font, chacun pour sa part, tout en gardant leur individualité.

Des hommes véritables

Ainsi Mouraviov, le commandant en chef du *Tournant décisif,* n'est pas le général-type, mais un officier bien défini. Son héroïsme n'exclut pas les passions ni les ambitions. Sur le front il retrouve sous ses ordres un de ses amis, le général Krivenko :

KRIVENKO : *Ecoute-moi, Kiril. Il se peut que je ne comprenne pas tout ça. Per-*



Derjavine et Zrajevsky dans *Le Tournant décisif.*

sonne ne hait les Boches plus que moi. Je souhaite la victoire de notre patrie, de nos armées, de notre front enfin. Mais tu comprendras, si je t'avoue que je veux de tout cœur que la victoire que nous espérons soit remportée par mon armée, que ce soit ma victoire tu me comprends ? Pour le bien de tous, mais la mienne...

MOURAVIOV : *C'est naturel. Il n'existe pas de général qui ne cherche pas de gloire pour lui-même. Et tu t'imagines que je ne souhaite pas la même chose ?*

Contrairement aux généraux auxquels nous avaient habitués les films soviétiques, Mouraviov a des moments de découragement. Il confie sa peur à Minute, son chauffeur :

MOURAVIOV : *Ça va mal, mon vieux Minute, ça va mal.*

MINUTE : *Y a pas besoin de s'en faire. Puisqu'on est là, c'est l'affaire d'une minute maintenant.*

MOURAVIOV : *Eh ! non, Minute, non, ce qui nous attend ici est terrible.*

Il ne joue pas à coup sûr : il prend ses risques, il n'est pas certain du résultat final, il a le sentiment angoissé de ses responsabilités. Une des séquences les plus importantes du *Tournant* le montre en proie aux pires inquiétudes et hésitations. Un prisonnier allemand a appris aux Soviétiques qu'une attaque, précédée à quatre heures du matin d'une préparation d'artillerie, va être lancée contre la ville (1). Distraire des réserves sur les flancs affaiblirait l'offensive soviétique en préparation. Reste l'utilisation massive de toutes les munitions d'artillerie, disponibles dans la ville même, un quart d'heure avant le déclenchement du tir d'artillerie allemand. Mais, si les renseignements sont faux, s'il n'y a pas de concentration ennemie, la ville démunie de son artillerie, tomberait par la suite à coup sûr. Cependant comme le dit un officier : « *Pareille occasion ne se présente pas deux fois. La laisser passer,*

(1) Dans Le Tournant, Stalingrad n'est pas nommée. On parle seulement de la « Ville ».



Elina Bystritzkaya et Samoïlov dans *Le Roman inachevé.*

hésiter, c'est s'avouer vaincu. » Après beaucoup d'hésitations, Mouraviov s'écrie : « *Eh ! bien, je prends le risque, qu'on ouvre le feu.* » Puis c'est l'attente de la riposte allemande. A quatre heures dix, rien ne trouble encore le silence. L'angoisse étreint Mouraviov et son état-major. Et quand enfin les premiers obus allemands éclateront Mouriaviov pourra s'écrier : « *Voilà dix minutes qui valent toute une vie. Je savais, je voyais durant ces dix minutes Von Klaus aux prises avec le désarroi provoqué par notre feu.* »

C'est que Mouraviov a appris à connaître son ennemi. Dès le moment, où dans la première séquence du film, il est chargé du commandement, il interroge ceux qui ont déjà eu affaire avec Von Klaus. Ce n'est pas tant le stratège que l'homme qu'il cherche à comprendre. Car, comme il le déclare son adjoint :

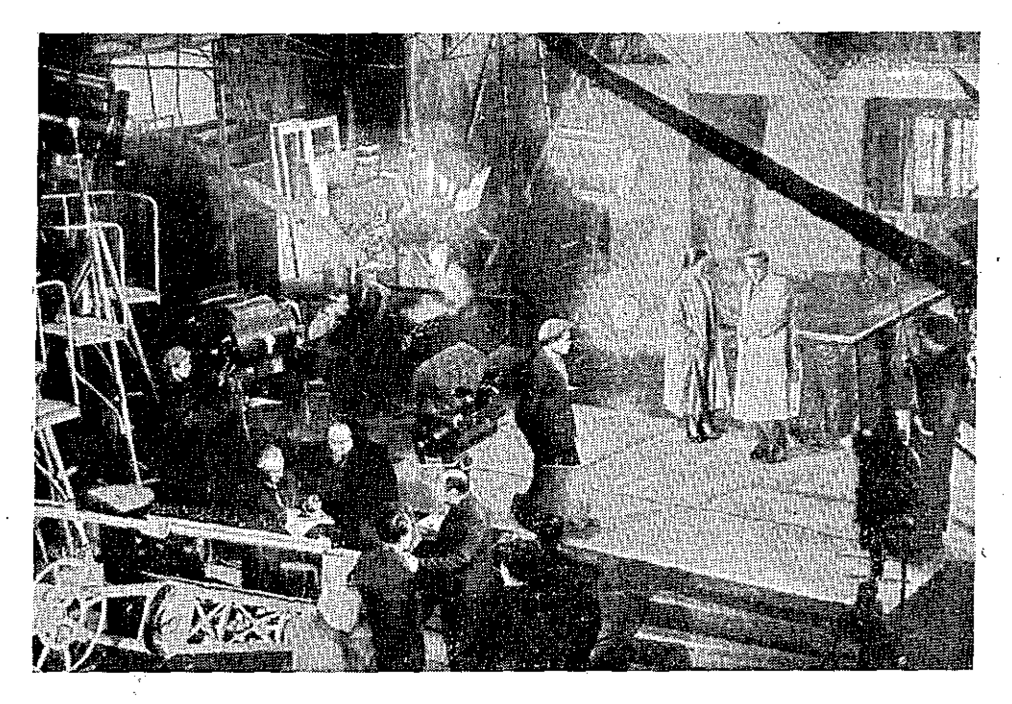
« *Si pour décider de l'issue de la bataille, il suffisait de recourir à l'analyse, tout serait réglé. Plus de batailles. On n'aurait qu'à peser le pour et le contre pour déterminer le vainqueur. Mais voilà, il existe aussi une volonté humaine.* »

Comme nous sommes loin du *Troisième* coup et de la *Bataille de Stalingrad* où le généralissime Staline règle tout, tout seul. Mouraviov, lui, ne sous-estime pas Von Klaus; il passe de longues heures à contempler dans les magazines allemands des images représentant son adversaire. En bergsonien consommé, il essaie de se mettre dans sa peau, de devenir l'individu Von Klaus, pour deviner son plan. On ne voit que quelques secondes Von Klaus, aux dernières images du film, mais sa présence invisible, qu'on sent pendant toute la projection, souligne l'aspect insolite de cette bataille d'homme à homme qui est le fait de toute guerre. A la fin du *Tournant,* lorsqu'un officier vient annoncer que le prisonnier Von Klaus est arrivé, Mouraviov, qui n'a nul besoin de contempler le vaincu, Mouraviov dont la tâche n'est jamais terminée, déclare : « *Occupez-vous en plutôt vous-même. Ce n'est plus lui qui m'intéresse maintenant...* »

Si j'ai parlé longuement du *Tournant décisif* c'est parce que ce film qui obtint en 1946 un prix Staline, montre bien comment on peut malgré les censures, les directives, les usages, éviter de tomber dans les louanges serviles et la soumission à l'orthodoxie. Ce film, nous dit-on, voulait magnifier la « stratégie stalinienne ». Or Ermler évite soigneusement de montrer Staline qui apparaît uniquement, si j'ose dire, sous forme d'un télégramme de condoléances adressé à Mouraviov pour la mort de sa femme. Au lieu de génies omniprésents, Ermler met en scène des êtres humains avec leurs faiblesses, leurs qualités, des êtres qui, par leurs choix, forgent minute après minute leur destin personnel et l'histoire de leur pays. Ces héros savent que la victoire est leur œuvre, le résultat des efforts de tout un peuple, et non point la conséquence des directives d'un seul homme, si génial fût-il. Sinon quel serait le sens de la réplique de Mouraviov ? « *Ce n'est pas vrai, personne ne pourrait tenir par ordre d'en haut. Nos hommes s'accrochent. Pourquoi ? Parce qu'ils ont décidé de tenir jusqu'au dernier. C'est le peuple qui ordonne de tenir.* »

N'oublions pas que ces paroles sont prononcées en 1945, alors qu'on attribue le mérite de la victoire au génie de Staline. Comment dès lors ne pas admirer Ermler qui a su tourner toutes les difficultés et, dans un sujet aussi brûlant, rester fidèle à lui-même ?

Ermler et son scénariste déclaraient d'ailleurs : « *Nous avons décidé de nous abstenir de retracer le déroulement exact des événements de Stalingrad, tout en leur conservant leur sens historique. Nous avons pu laisser libre cours à notre imagination et porter principalement nos efforts sur l'étude des caractères de nos personnages. Nous nous sommes intéressés non pas aux épisodes de la bataille, mais aux réactions*



Frédéric Ermler (découpage en main) donne des indications à ses collaborateurs pendant le tournage du *Roman inachevé*.

que ses péripéties suscitaient dans l'esprit et dans le cœur des hommes. A travers nos héros, nous avons voulu rendre compréhensible et vivants les divers épisodes de cette épopée. » Comment auraient-ils pu y arriver en représentent des personnalités vivantes qu'on ne peut débarrasser de leur auréole de *sainteté officielle* ? De même en 1937, pour porter à l'écran la figure de Kirov, dirigeant important de la région de Stalingrad, Ermler avait déjà pris le parti de créer un personnage imaginaire : Chakhov, le héros d'*Un Grand citoyen.*

Solitude en commun

Chakhov, dès l'époque de la N.E.P., se trouve être aux prises avec des dirigeants locaux opposés à l'industrialisation. Soutenu par la masse des ouvriers, il supplante ses adversaires et engage la bataille pour l'industrie lourde, jusqu'à son assassinat. Pas un instant Ermler n'oublie l'individualité de son héros. Il nous le montre dans les actes de la vie intime (comparez avec la citation de Poudovkine que j'ai rapportée plus haut). Bien plus, les anciens dirigeants, les instigateurs de son assassinat (les contre-révolutionnaires, comme on dit dans le film) sont, eux aussi, décrits, sinon avec amour, du moins avec beaucoup de soin. Que les faits et gestes qui leur sont attribués soient historiquement justes ou non, cela importe peu. Je sais bien qu'Ermler est militant : ce qui m'intéresse c'est qu'il représente des êtres humains et non des robots. Dans *Débris d'un empire (L'Homme qui avait perdu la mémoire)*, la transformation de la société est vue à travers les yeux d'un ouvrier amnésique qui retrouve son passé dans le Leningrad de 1928. Le grand bouleversement coïncide avec le retour à la conscience de l'ouvrier amnésique, la révolution avec la maladie de l'individu.

(Suite et Biofilmographie page 59.)



Elina Bystritzkaya dans *Le Roman inachevé.*

EN MARGE DE "L'ÉROTISME AU CINÉMA"

par André Bazin

Nul ne songerait à écrire un livre sur l'érotisme au théâtre. Non qu'à la rigueur le sujet ne puisse prêter à réflexions mais exclusivement négatives.

Il n'en est pas de même, il est vrai, pour le roman, tout un secteur non négligeable de la littérature étant fondé plus ou moins expressément sur l'érotisme. Mais justement il ne s'agit que d'un secteur et l'existence d'un « enfer » de la Bibliothèque Nationale concrétise cette particularité. Il est vrai que l'érotisme tend à jouer un rôle de plus en plus important dans la littérature moderne et qu'il déborde largement les genres libertins où il était confiné jusqu'au début du XX[e] siècle pour pénétrer de plus en plus largement les romans même populaires. Mais outre qu'il faudrait sans doute attribuer pour une très large part au cinéma cette diffusion de l'érotisme, celui-ci demeure encore subordonné à des notions morales plus générales qui posent justement son extension comme un problème. Malraux, qui est sans doute le romancier contemporain ayant le plus clairement proposé une éthique de l'amour fondée sur l'érotisme, illustre aussi parfaitement le caractère moderne, historique et par conséquent relatif d'une telle option. L'érotisme tend en somme à jouer dans notre littérature un rôle comparable à celui de l'amour courtois dans la littérature médiévale. Mais si puissant que soit son mythe et quelque avenir qu'on lui attribue, on voit bien que rien de spécifique ne le rattache à la littérature romanesque dans lequel il se manifeste. Même la peinture, où pourtant la représentation du corps humain aurait pu jouer un rôle déterminant, n'est qu'accidentellement ou accessoirement érotique. Dessins, gravures, estampes ou peintures libertines constituent un genre, une variété au même titre que le libertinage littéraire. On pourrait étudier le nu dans les arts plastiques et l'on ne saurait ignorer sans doute alors la traduction à travers lui des sentiments érotiques, mais ceux-ci encore une fois demeureraient comme un phénomène subordonné et accessoire.

Du cinéma donc, et de lui seul, on peut dire que l'érotisme apparaît comme un projet et un contenu fondamental. Non point certes unique, car bien des films et non des moindres ne lui doivent rien, mais majeur, spécifique et peut-être même essentiel.

Lo Duca (1) a donc raison de voir dans ce phénomène une constante du cinéma. « *Le drap des écrans porte en filigrane depuis un demi-siècle un motif fondamental : l'érotisme* » ; et plus loin : « *Jamais le cinéma ne renonce au sexe et même dans les films qui devraient être respectueusement et traditionnellement asexués, dans les films consacrés par Hollywood à Bernadette de Lourdes ou à Jeanne d'Arc par exemple, ces saintes portent visiblement soutien-gorge et ceinture up to date.* » Cela est vrai. Mais il importe de savoir si l'omniprésence de l'érotisme n'est qu'un phénomène général mais accidentel, consécutif au libre jeu capitaliste de l'offre et de la demande. S'agissant d'attirer la clientèle, les producteurs auraient eu naturellement recours au tropisme le plus efficace : celui du sexe. On pourrait avancer en faveur de cet argument le fait que le cinéma soviétique est en effet le moins érotique du monde. L'exemple mériterait certes réflexion, mais il ne me paraît pas décisif car il faudrait au préalable examiner les facteurs culturels, ethniques, religieux, sociologiques qui ont pu jouer dans ce cas particulier et surtout se demander si le puritanisme des films soviétiques n'est pas un phénomène artificiel et provisoire beaucoup plus accidentel que la surenchère capitaliste. Le récent « 41[e] » nous ouvre de ce point de vue bien des horizons.

Lo Duca semble voir la source de l'érotisme cinématographique dans la parenté du spectacle cinématographique avec le rêve : « *Le cinéma se rapproche du rêve, aux images achromatiques comme les images du film, ce qui explique en partie la moindre intensité érotique du cinéma en couleur qui échappe en quelque sorte aux règles du monde onirique.* »

---

(1) Lo Duca : L'EROTISME AU CINEMA (Jean-Jacques Pauvert, 1956).

Je ne querellerai notre ami que sur le détail. Je ne sais d'où vient le solide préjugé selon lequel on ne rêverait jamais en couleurs ! *Il ne se peut pas que je sois le seul à jouir* de ce privilège. Je l'ai d'ailleurs vérifié autour de moi. En fait il existe des rêves en noir et blanc et des rêves en couleurs comme au cinéma des films selon l'un ou l'autre procédé. Tout au plus accorderai-je à Lo Duca que la production cinématographique en couleurs a maintenant dépassé celle des rêves en technicolor. Mais où je ne saurais sûrement le suivre, c'est dans son incompréhensible dévaluation de l'érotisme coloré. Enfin mettons ces divergences sur le compte des petites perversions individuelles et ne nous y attardons pas. L'essentiel demeure dans l'onirisme du *cinéma ou si l'on préfère de l'image animée.*

Si l'hypothèse est exacte — et je crois qu'elle l'est au moins en partie — la psychologie du spectateur de cinéma tiendrait donc à s'identifier à celle du dormeur rêvant. Or nous savons bien qu'il n'est, en dernière analyse, de rêves qu'érotiques.

Mais nous savons aussi que la censure qui y préside est infiniment plus rigoureuse que toutes les Anastasies du monde. Le surmoi de chacun de nous est un M. Hays qui *s'ignore.* D'où *tout* l'extraordinaire répertoire de symboles généraux ou particuliers chargé de camoufler à notre propre esprit les impossibles scénarios de nos rêves.

En sorte que l'analogie du rêve et du cinéma me paraît devoir être poussée plus loin encore. Elle ne réside pas moins dans ce que nous souhaitons profondément voir sur l'écran que dans ce qui ne saurait y être montré. C'est à tort qu'on assimile le mot rêve à je ne sais quelle liberté anarchique de l'imagination. Rien en fait n'est plus déterminé et plus censuré que le rêve. Il est vrai et les surréalistes font bien de le rappeler, que ce n'est point par la raison. *Il est vrai aussi que le rêve ne se définit que négativement* par la censure et que sa réalité positive réside au contraire dans l'irrésistible transgression des interdits sur le surmoi. Je vois bien aussi la différence de nature de la censure cinématographique d'essence sociale et juridique et de la censure onirique, mais je fais seulement remarquer que la *fonction* de censure est essentielle au rêve comme au cinéma. Elle en est dialectiquement constitutive.

J'avoue que c'est ce qui me paraît manquer non seulement à l'analyse préliminaire de Lo Duca mais surtout à l'énorme ensemble des illustrations qui constituent en tout état de cause une documentation doublement inappréciable.

Non bien sûr que l'auteur ignore quel rôle excitant peuvent jouer les interdits formels de la censure, mais il ne semble y voir qu'un pis aller et, surtout, l'esprit qui préside au choix de ses photos illustre la thèse inverse. Il s'agirait bien plutôt de nous montrer ce que la censure coupe habituellement dans les films que ce qu'elle y laisse subsister. Je ne nie point l'intérêt ni surtout le charme de cette documentation, mais je pense par exemple, s'agissant de Marilyn Monroë, que la photo qui s'imposait n'était pas celle du calendrier où elle posa nue (d'autant que ce document extra-cinématographique est antérieur au succès de la vedette et ne saurait être considéré comme une extension de son sex-appeal sur l'écran), mais la fameuse scène de *Sept ans de réflexion,* où elle se fait souffler sous les jupes par le métro. Cette idée géniale ne pouvait naître que dans le cadre d'un cinéma possédant une longue, une riche, une byzantine culture de la censure. De telles trouvailles supposent un raffinement extraordinaire de l'imagination acquis à lutter contre la rigoureuse bêtise d'un code puritain. Le fait est que Hollywood, en dépit *et* à cause de tous les interdits qui y règnent, demeure la capitale de l'érotisme cinématographique.

Qu'on ne me fasse pas dire cependant que tout érotisme véritable aurait besoin pour s'épanouir sur l'écran d'y tromper un code de censure officiel. Il est même certain que les avantages tirés de cette transgression occulte peuvent être bien moindres que les pertes causées. C'est que les tabous sociaux et moraux des censeurs sont un cadre trop bête et trop arbitraire pour canaliser convenablement l'imagination. Bénéfiques dans la comédie ou le film-ballet par exemple, ils constituent une gêne stupide et insurmontable dans les genres réalistes.

Aussi bien la seule censure décisive dont le cinéma ne puisse se passer est-elle constituée par l'image elle-même et c'est en dernière analyse par rapport à elle et à elle seule qu'il faudrait essayer de définir une psychologie et une esthétique de la censure érotique.

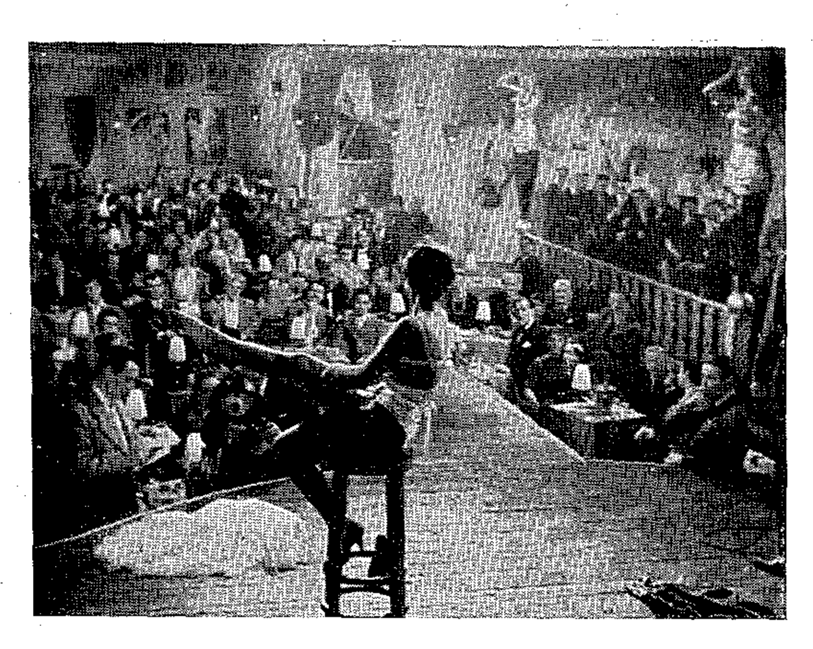
Je n'ai certes pas l'ambition d'en esquisser ici ne fut-ce que les grandes lignes, mais seulement de proposer une suite de réflexions dont l'enchaînement peut indiquer l'une des directions dans lesquelles on pourrait creuser.

Je tiens du reste avant toute chose à restituer à leur initiateur l'essentiel du mérite que ces propos pourraient avoir car ils procèdent d'une remarque que me fit récemment Domarchi et dont la pertinence me semble extraordinairement féconde.



Le livre de Lo Duca nous révèle cette scène coupée de *Et Dieu créa la femme* qui illustre la phrase de Bazin : « *Si l'on me montre sur l'écran un homme et une femme en tel costume et dans une telle posture...* »

Domarchi donc, qui ne passe pas pour bégueule, me déclarait avoir toujours été irrité par les scènes d'orgie au cinéma ou plus généralement encore par toute scène érotique incompatible avec l'impassibilité des acteurs. En d'autres termes, il lui semblait que les scènes érotiques dussent pouvoir être jouées comme les autres et que l'émotion sexuelle concrète des partenaires devant la camera était contradictoire aux exigences de l'art. Cette austérité a d'abord de quoi surprendre mais elle s'appuie sur un argument irréfutable et qui n'est nullement d'ordre moral.. Si l'on me montre sur l'écran un homme et une femme en tel costume et dans telle posture qu'il soit invraisemblable qu'au moins un commencement de consommation sexuelle n'ait accompagné l'action, je suis en droit d'exiger, dans un film policier, que l'on tue vraiment la victime ou qu'à tout le moins on la blesse plus ou moins gravement. Aussi bien cette hypothèse n'a-t-elle rien d'absurde, car il n'y a pas si longtemps que l'assassinat n'est plus un spectacle. L'exécution en place de Grève n'était pas autre chose et pour les Romains les jeux mortels du cirque étaient l'équivalent d'une orgie. Je me souviens d'avoir écrit jadis, à propos d'une célèbre séquence d'actualités où l'on voyait



Le strip-tease : « *On notera comme essentiel que la femme s'y déshabille elle-même* ».
(Image extraite de *En effeuillant la marguerite.*)

exécuter en pleine rue de Shangaï des « espions communistes » par les officiers de Tchang Kaï Cheik, je me souviens, dis-je, avoir remarqué que l'obscénité de l'image était du même ordre que celui d'une bande pornographique. Une pornographie ontologique. La mort est ici l'équivalent négatif de la jouissance sexuelle, laquelle n'est pas pour rien qualifiée de « petite mort ».

Aussi bien le théâtre ne tolère-t-il rien de semblable. Tout ce qui, en scène, touche à la physique de l'amour, relève également du paradoxe du comédien. Personne n'a jamais bandé au Palais-Royal, ni sur la scène, ni dans la salle. Le strip-tease, il est vrai, renouvelle la question, mais on conviendra qu'il ne relève pas du théâtre, même s'il est un spectacle, et l'on notera comme essentiel que la femme s'y déshabille elle-même. Elle ne saurait l'être par un partenaire sous peine de provoquer la jalousie de tous les mâles de la salle. En réalité, le strip-tease est fondé sur la polarisation et l'excitation du désir des spectateurs, chacun possédant virtuellement la femme feignant de s'offrir ; mais si quelqu'un se précipitait sur la scène il se ferait lyncher car son désir viendrait en concurrence et en opposition (à moins de verser dans la partouze et le voyeurisme, qui relèvent alors d'une autre mécanique mentale).

Au cinéma, au contraire, la femme, même nue, peut être approchée par un partenaire, expressément désirée et réellement caressée, parce qu'à la différence du théâtre — lieu concret d'un jeu fondé sur la conscience et l'opposition — le cinéma se déroule dans un espace imaginaire qui appelle la participation et l'identification. L'acteur triomphant de la femme me comble par procuration. Sa séduction, sa beauté, son audace, n'entrent pas en concurrence avec mes désirs, elles les réalisent.

Mais à s'en tenir à cette seule psychologie, le cinéma idéaliserait le cinéma pornographique.. Il est bien évident au contraire que si nous voulons demeurer au niveau de l'art, nous devons nous maintenir dans l'imaginaire. Je dois pouvoir considérer ce qui se passe sur l'écran comme un simple récit, une évocation qui ne passe jamais sur le plan de la réalité à moins de me faire le complice différé d'un acte ou au moins d'une émotion dont la réalisation exige le secret.

Ce qui signifie que le cinéma peut tout dire, mais non point tout montrer. Il n'est pas de situations sexuelles, morales ou non, scandaleuses ou banales, normales ou pathologiques, dont l'expression soit interdite a priori à l'écran mais à condition de recourir aux possibi-

lités d'abstraction du langage cinématographique de telle sorte que l'image ne puisse jamais prendre valeur documentaire.

C'est pourquoi et décidément, toute réflexion faite, *Et Dieu créa la femme* me semble en dépit des qualités que je lui reconnais un film partiellement détestable.

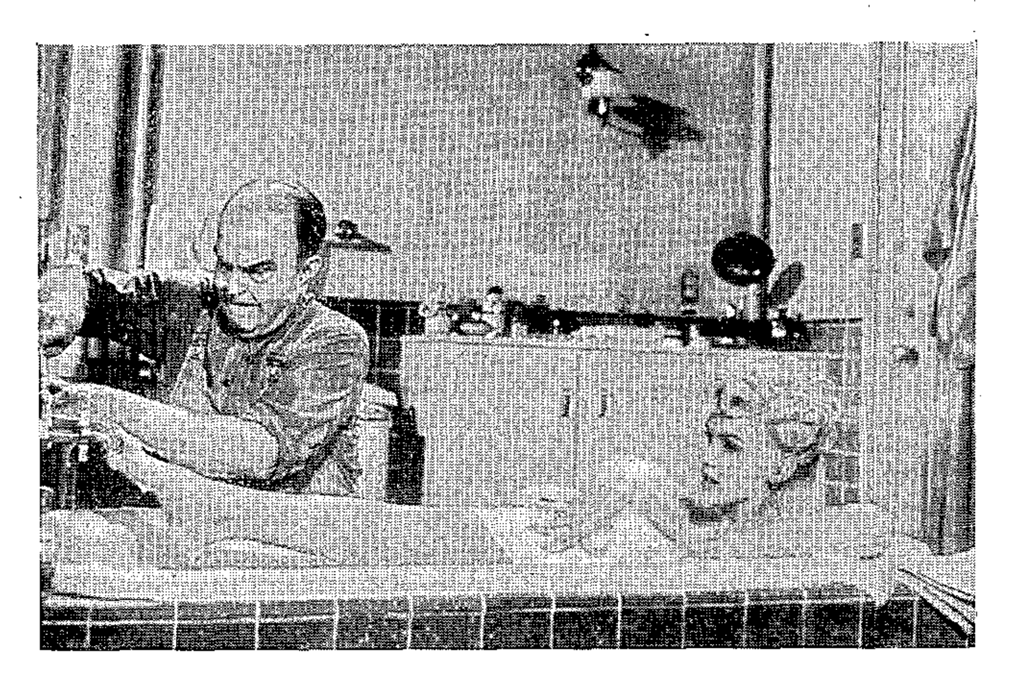
J'ai exposé ma thèse en développant logiquement la remarque de Domarchi. Mais il me faut bien maintenant avouer mon embarras devant les objections qui surgissent. Elles sont multiples.

D'abord je ne puis me dissimuler que je balaye par exemple ainsi d'un revers de main une bonne partie du cinéma suédois contemporain. On remarquera toutefois que les chefs-d'œuvre de l'érotisme tombent rarement sous le coup de cette critique. Stroheim lui-même me paraît y échapper.. Sternberg également.

Mais ce qui me gêne le plus dans la belle logique de mon raisonnement, c'est l'imprécision de ses limites. Pourquoi m'arrêter aux acteurs et ne pas mettre en cause le spectateur. Si la transmutation esthétique est parfaite, ce dernier ne devrait pas rester moins impassible que les artistes. Le « Baiser » de Rodin, en dépit de son réalisme, ne suggère aucune pensée libidineuse.

Surtout la distinction entre l'image littéraire et l'image cinématographique n'est-elle pas fallacieuse ? Considérer cette dernière comme d'une essence différente parce que réalisée photographiquement, impliquerait bien des conséquences esthétiques vers lesquelles je n'entends pas me laisser entraîner. Si le postulat domarchien est exact, il est applicable, après adaptation, au roman. Domarchi devrait être gêné chaque fois qu'un romancier décrit des actes qu'il ne saurait imaginer la « tête » parfaitement froide. L'écrivain est-il ici dans une situation tellement différente du cinéaste et de ses acteurs ? Cest qu'en ces matières la séparation de l'imagination et de l'acte est passablement incertaine, sinon arbitraire. Accorder au roman le privilège de tout évoquer et refuser au cinéma, qui en est si proche, le droit de tout montrer, est une contradiction critique que je constate sans la surmonter.... Je laisserai au lecteur le soin d'y parvenir.

André BAZIN.



Bazin parle de la fameuse scène de *Sept ans de réflexion* où Marilyn se fait souffler sous les jupes par le métro... déjà tellement vue que nous lui avons préféré celle du plombier et de l'orteil coincé.


Michael Kidd

PRÉLUDE A LA DANSE

par

Louis Marcorelles

Insensiblement les barrières dressées entre les arts, et autres spécialisations abusives, s'effondrent. Le cinéma, en tout cas, semble devenu le lieu géométrique idéal de tous les arts collectifs, théâtre, musique et danse, par opposition aux arts d'expression strictement individuelle comme la peinture et la sculpture.

« Ici, la certitude est un jeu ; on disait que la connaissance a trouvé son acte, et que l'intelligence tout à coup consent aux grâces spontanées », *explique Paul Valéry, par la bouche de Socrate, dans son dialogue sur* « L'âme et la danse ». *La danse n'est plus désormais le privilège d'une élite coupée de tout contact humain, mais par l'entremise du cinéma atteint les plus vastes audiences. Une nouvelle génération a pris la relève des George Balanchine et des Busby Berkeley, pour citer les deux extrêmes, dans le genre noble et dans le genre vulgaire, de la chorégraphie de cinéma avant 1939. Les Gene Kelly, les Jerome Robbins, les Michael Kidd, les Robert Fosse, ont tous reçu une formation strictement classique, mais ont volontairement choisi l'expérimentation à la scène et à l'écran.*

Jerome Robbins, le plus ambitieux des quatre, a travaillé activement à l'Actors' Studio, étudié la méthode de Stanislavsky, et reconnaît volontiers une dette de gratitude à l'égard de Kàzan et Logan. « La progression est normale de danseur à chorégraphe, puis à metteur en scène », *explique-t-il. Codirecteur artistique du New York City Ballet, avec George Balanchine, Robbins est pour l'instant fort précautionneux à l'égard du cinéma, où on lui doit les ballets mimés, fortement teintés de théâtre Kabuki, d'un film par ailleurs bien médiocre* Le Roi et Moi. *Il hésite aujourd'hui entre la mise en scène de théâtre proprement dite et la continuation de sa carrière de chorégraphe. Ses ballets, modernes, comme « Fancy free » (qui fut à l'origine de l'opérette puis du film* On the Town*), ou classiques, comme « L'après-midi d'un faune »* de Debussy, et « La Cage » *de Strawinsky, confirment la richesse*

d'un talent qui ne demande que carte blanche à Hollywood pour déchaîner ses sortilèges sur la toile blanche. Robert Fosse est actuellement le fidèle collaborateur de Jerome Robbins à Broadway, malgré la divergence évidente de leurs tempéraments.

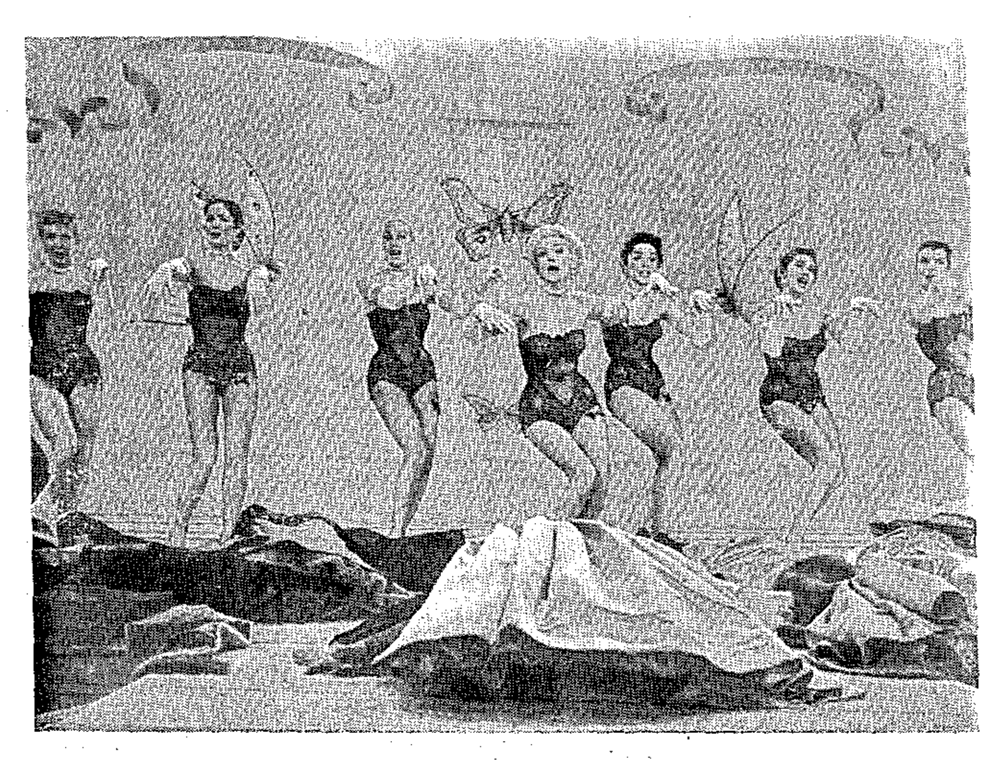
Seul des jeunes chorégraphes nourissant quelque ambition artistique (par opposition aux faiseurs patentés de danses du ventre ou autres danses d'apache made in Hollywood) Michael Kidd a résolument franchi le Rubicon hollywoodien. Remarqué d'abord pour son travail dans Un Grain de folie, *le film de Danny Kaye, Kidd devait s'imposer définitivement avec* Tous en scène, *le film d'Astaire et Minnelli, où il est facile de discerner la double influence des anciens films de Fred Astaire et Ginger Rogers (la danse solitaire d'Astaire et Cyd Charisse dans le parc) et de George Balanchine (l'éblouissant « Meurtre sur un rythme de jazz », assez nettement inspiré du « Meurtre sur la Xème avenue » de* Sur les pointes*). En 1943 il avait présenté à Broadway avec beaucoup de succès, au Ballet Theatre de Lucia Chase (où l'on trouvait également à la même époque Jerome Robbins et Agnès de Mille), le ballet « On stage », fortement marqué de réminiscences chaplinesques.* Les sept femmes de Barberousse *et aujourd'hui* Guys and Dolls *consacrent le génie cinématographique de Kidd, qu'on aimerait pourtant voir seul maître après Dieu non seulement de quelques ballets filmés mais d'un film entier. Il ne se cache pas d'ailleurs lui-même de nourrir cette ambition.*

La hantise de la danse, du rythme sacré, l'attraction de la discipline chorégraphique, visibles chez un Jean Cocteau et un Orson Welles, qui ont d'ailleurs collaboré à des ballets, tourmentaient même un Eisenstein, comme le confirme la biographie de Mary Seton. Vice versa rien n'interdit à priori d'attendre de la venue active d'un Jerome Robbins au cinéma les révélations qu'a pu nous apporter un Elia Kazan en passant des tréteaux aux sunlights. Sans théories, sans complexes, empiriquement, Michael Kidd est l'audacieux qui prouve le mouvement en marchant. Après avoir non seulement supervisé la chorégraphie, mais également dirigé la mise en scène à Broadway de l'opérette « Li'l Abner », d'après le célèbre héros de comics, Michael Kidd va retourner à Hollywood travailler au nouveau film de Danny Kaye.

Louis MARCORELLES.



Les sept femmes de Barberousse de Stanley Donen (chorégraphie de Michael Kidd).



Une chorégraphie de Michael Kidd dans *Guys and Dolls* de Joseph L. Mankiewicz

ENTRECHATS ET CONTRECHAMPS

par Michael Kidd

Alors que je venais d'achever une scène de *Beau fixe sur New York*, un journaliste hollywoodien très connu me demanda ce que je faisais, en train de *répéter* face à la caméra. A son grand étonnement, je lui répondis que je ne répétais pas une danse mais que je jouais mon premier rôle en tant qu'acteur. J'avais momentanément déserté la chorégraphie à la demande de Gene Kelly. Quoique j'aie dirigé des milliers de danseurs au cours des dix années écoulées, le fait de jouer aux côtés de Kelly, Dan Dailey et Cyd Charisse fut pour moi le plus tonique et le plus stimulant des changements. Mon ambition, mettre en scène un film de music-hall chez M.G.M., pourrait un jour se réaliser si j'arrivais à bien percevoir les problèmes qui se posent aux artistes de l'autre côté de la caméra.

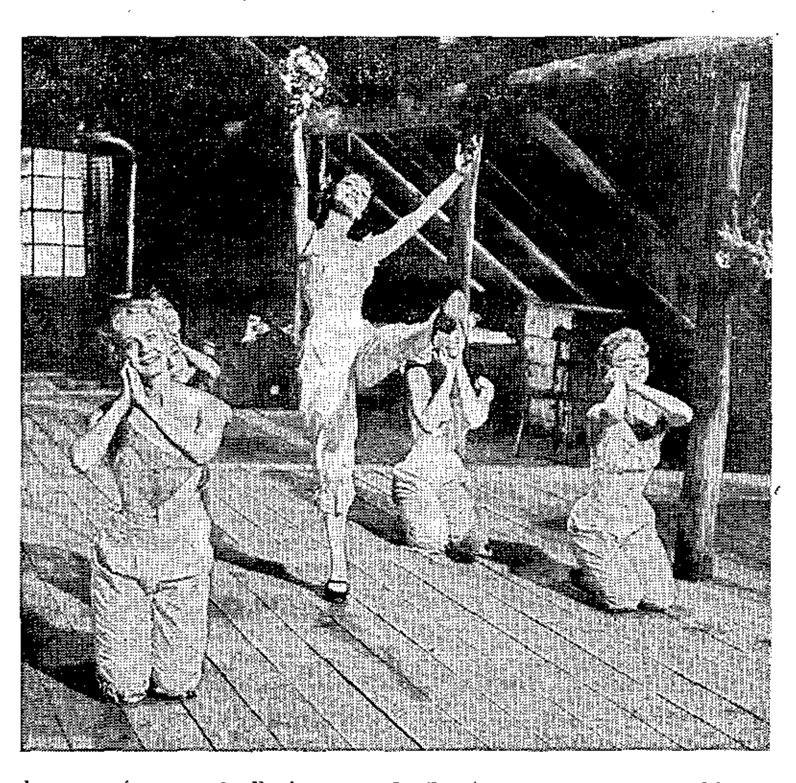
Je me rappelle enfant avoir vu danser Fred Astaire. Son succès marqua une étape dans l'histoire de la danse, et les films musicaux ultérieurs ont pu s'inspirer des techniques qu'il utilisait à cette époque. Dans le courant des années trente, alors que je poursuivais mes études de chimie à New York, les producteurs de Broadway s'efforçaient de sauver le théâtre de l'anémie occasionnée par la dépression et le cinéma parlant. Ils prêtaient une attention croissante au contenu dramatique et à la qualité artistique de leurs productions. Le premier spectacle à présenter un ballet au grand public populaire fit date pour cette raison : l'opérette de Rodgers

et Hart « Sur les pointes » (1) est devenue le modèle de toutes les productions actuelles. Bien que j'aie rejoint le Ballet Theater de New York dès 1942, ce n'est qu'en 1945 que je me fis la main en créant le ballet « On Stage ». On y trouvait un mélange de réalisme terre à terre, de logique, et aussi d'humour grinçant, qui enchanta toutes les catégories de spectateurs, les amateurs de danse classique comme les habitués du cinéma du samedi soir. C'était exactement le genre d'écho que je souhaitais trouver. Je me rendis compte alors que j'étais chorégraphe en même temps que danseur. « Finian's Rainbow » marqua le terme de ma carrière de danseur.

La création chorégraphique à la scène et à l'écran est fondamentalement la même. Mais chacun des deux modes d'expression suscite sa propre technique. Au théâtre il est possible d'émouvoir le spectateur par le seul mouvement physique d'interprètes en chair et en os. Vu que cette présence est perdue à l'écran, il convient d'augmenter la charge émotionnelle pour être sûr que le public s'intéresse aux personnages qu'on lui montre. J'ai découvert que la capacité de la caméra de percevoir plus de détails que l'œil humain, permet aux moments importants de mettre l'accent sur des gros plans et en même temps offre une variété d'angles de vision interdite aux spectateurs habituels de ballets à cause de leur position statique dans la salle.

Je me sentis très excité à la perspective de faire la chorégraphie des *Sept femmes de Barberousse*. Au cours d'entretien préliminaires avec Jack Cummings, le producteur du film, et Stanley Donen, le metteur en scène, il fut décidé que sujet, chant et danse, contribueraient à part entière à l'unité de ce film musical. Chaque danse raconterait une histoire et en même temps aiderait à faire progresser le récit. En un mot je donnerais le premier rôle à des êtres véritables : car la danse pour moi c'est

(1) Créée en 1936 à Broadway avec une chorégraphie de George Balanchine.



Les sept femmes de Barberousse de Stanley Donen (chorégraphie de Michael Kidd).



Cyd Charisse dans *Beau-fixe sur New-York* de Gene Kelly où Michael Kidd n'était qu'acteur.

d'abord des êtres vivants. Personnes et choses nous sont un constant sujet d'étonnement dans la vie quotidienne et c'est cet élément d'imprévu que je m'efforce d'introduire dans la danse. Johnny Mercer et Gene Paul composèrent leurs chansons comme des points de repère dramatiques et c'était bien là la façon la plus logique de raconter un film musical. Je me suis rendu compte, en ce qui concerne la danse, qu'il n'y avait d'autre recette de succès que d'exiger de chaque danseur qu'il exécute son numéro jusqu'au dernier mouvement. La chorégraphie ignore le hasard.

Le chorégraphe doit être capable à n'importe quel moment d'accomplir lui-même les mouvements compliqués, contorsions gymniques et girations dans l'espace, qu'il attend de ses danseurs. J'ai dû exécuter moi-même les dangereux bonds en diagonale et les sauts périlleux sur des planches instables des *Sept femmes de Barberousse*. Tout cela avant même que Jacques d'Amboise (2) ait commencé les répétitions proprement dites. La danse dans la clairière exprimait l'optimisme robuste d'honnêtes pionniers qui croyaient bon de se disputer à la force du poignet les belles du village. Pour bien dégager leurs caractères, je les contraignis à une sorte de gymnastique dansée, avec des mouvements amples et puissants qui prenaient un relief particulier, indépendant du rythme lui-même. Les dos raides comme des piquets, les torses bombés et les pieds solidement plantés au sol en disent plus long que tous les discours. Si les spectateurs, comme l'industrie cinématographique en général, ont réussi à s'intéresser à la chorégraphie, le but de plusieurs de mes contemporains aura été atteint. L'Académie des Arts et Sciences Cinématographiques, en attribuant en 1951 un Oscar d'honneur à Gene Kelly pour sa contribution à l'art chorégraphique au cinéma, a accompli le premier pas vers la création d'un Oscar permanent pour ce prétendant relativement nouveau aux récompenses officielles.

(2) Danseur étoile du New York City Ballet.

J'ai eu la chance de mettre en scène à Broadway les numéros dansés de « Guys and Dolls », ce qui me permit de réaliser une vieille ambition quand Samuel Goldwyn en acheta les droits pour le cinéma. Une séquence en particulier m'offrit des possibilités d'expression assez exceptionnelles, celle du jeu de 421. La scène avait pour cadre un carrefour du système des égouts de Manhattan qui servait de siège occasionnel au « *plus vieil établissement provisoire de jeu de 421 de New York* » (3). On y rencontrait plusieurs des personnages décrits par Damon Runyon et, parmi eux, seize danseurs masculins, joueurs de 421, que j'avais tous choisis et entraînés. Bien que j'aie monté « Guys and Dolls » à Broadway et à Londres, je me heurtai à certaines difficultés en le portant à l'écran. A l'aide d'esquisses sommaires au crayon, j'essayais de visualiser le ballet, tel que le verrait l'œil vagabond de la caméra de Cinémascope, plutôt que le spectateur rivé à son fauteuil d'orchestre : ces esquisses me permirent d'obtenir une fluidité narrative satisfaisante avec un minimum de confusion et d'imprévu. J'en vins graduellement à déplacer l'intérêt des positions groupées aux actions individuelles. Une fois que les positions étaient fixées, ce qui comptait ce n'était plus le dessin d'ensemble, mais le détail visuel et ce que les danseurs faisaient. Mes danseurs étaient toujours occupés à faire quelque chose.

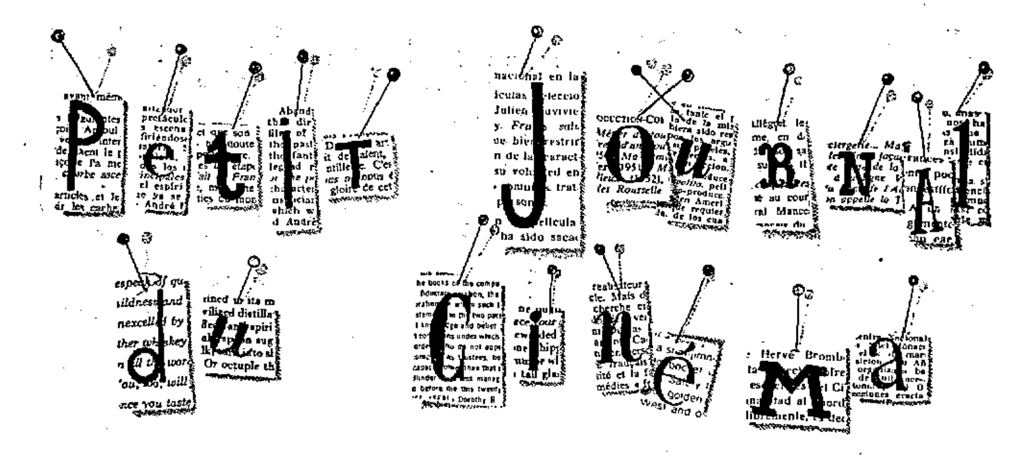
Lancer une paire de dés est l'exercice principal auquel se livrent les joueurs de *Guys and Dolls ;* c'est très simple à accomplir. En fait, quand de grosses sommes sont en jeu, nombre de joueurs font du lancer des dés un véritable cérémonial de gymnastique. Une tension de tout le corps, de puissants mouvements du bras, suggérant un joueur de base-ball en train de se décontracter, accompagnant un tas de formules en apparence incohérentes qui sont proférées au même moment. J'ai voulu faire bondir et tourbillonner mes danseurs à des vitesses vertigineuses, pour donner l'impression d'hommes irrémédiablement possédés de la passion du jeu. Seul le temps nous dira si le public nous accorde ses faveurs, mais des jalons ont été posés pour l'avenir. De nouvelles techniques de danse surgissent de par le monde, directement influencées par les goûts du public au théâtre et au cinéma.

Michael KIDD.

(3) Citation d'un des lyrics de l'opérette et du film.



Marlon Brando dans *Guys and Dolls* de Joseph L. Mankiewicz (chorégraphie de Michael Kidd).



SIGNAL

Nous avions perdu les traces de Jean Mutscheler, ancien animateur de *La Bergère*. Nous le retrouvons avec plaisir au générique de *Et Pourtant*, un court-métrage de Michel Zemmer consacré à la « suspension hydro-pneumatique » de la fameuse D.S. Le film est tourné en prise de vues directe, avec ce que cela suppose de mythologie automobile : teuf-teuf et conducteurs mil neuf cent, contraste moderne d'un aérodrome, avec jolies dames sport et très « Plaisir de France » font de joyeux gestes de la main dans la forêt de Fontainebleau. Mais il nous réserve la brusque surprise d'une remarquable séquence de dessin animé réalisée par Lucienne Berthon et Jean Mutscheler.

Ladite séquence se présente comme un flash back évocateur qui entreprend de nous raconter l'histoire de la suspension des origines à nos jours. Pas de commentaires, mais un solo de batterie crépitant et infatigable. Et s'animant sur ce tempo immuable, les différentes façons de se meurtrir les fesses sur des engins périmés et inadéquats. Non seulement nous découvrons successivement les efforts de l'homme de Cro-Magnon, des mérovingiens, des caroling'ens et les capétiens directs, mais la réalisation applique avec un éblouissant brio les principes du new style U.P.A.

La raideur imperturbable des personnages malmenés, la richesse de la couleur, l'humour et l'homogénéité du dessin, le nombre des trouvailles permettent à ces cinq minutes d'animation de soutenir avantageusement la comparaison avec les brillantes réalisations de l'équipe de Stephen Bosustow. S'il existait un Oscar français de l'animation sur cellulo, ce passage de *Et Pourtant* mériterait celui de 1956. — A.M.

AVIS

A partir du mercredi 15 mai, *Les Amants Crucifiés* de Kenji Mizoguchi, que beaucoup désespéraient de voir un jour, passera pour une semaine au cinéma Le Cardinet. En première partie du programme, pourquoi pas, *Jamin' the Blues!*

LE MONDE DE LA FINANCE

Jacques-Yves Cousteau vient de fonder sa maison de production. Avec un sens de l'humour qu'on ne lui connaissait pas, il l'a baptisée la L.R.A., c'est-à-dire « Les Requins Associés ».

RECTIFICATIONS

Une lecteur des CAHIERS me signale un oubli dans ma filmographie d'Ulmer parue en 1956 : après *Moon over Harlem* (1939), E.G. Ulmer a réalisé en 1940 un documentaire pour le « *National Tuberculosis Association* », long de deux bobines, *Cloud in the Sky*, écrit par H.E. Kleinschmidt. Toutes mes excuses pour cette fâcheuse omission. Il faudrait aussi rajouter à cette filmographie un film très récent, que nous verrons peut-être bientôt en France :

DAUGHTER OF DR. JEKYLL (LA FILLE DU DOCTEUR JEKYLL) (Film Venturers Inc. - A.A.).

Sc. : Jack Pollexfen.
Ph. : Jack Warren.
Int. : John Agar, Gloria Talbott, Martha Wentworth, Arthur Shields, John Dierkes, Mollie McCart.
Prod. : Jack Pollexfen.

L.M.

Dans la filmographie d'Erich von Stroheim (n° 67, janvier 1957), deux lignes ayant été supprimées par erreur lors de la fabrication du numéro, il convient de rajouter à la liste des films interprétés par Stroheim :

1935. — THE CRIME OF DOCTOR CRESPI (*Le Crime du Docteur Crespi*). — *Mise en scène :* John H. Auer.

Un regrettable lapsus m'a fait d'autre part attribuer *Les Pirates du Rail* à Pierre Chenal alors que ce film est signé Christian Jaque. Mille excuses.

Enfin, quelques lecteurs nous ont écrit pour demander certains éclaircissements sur la carrière de Stroheim : il leur faudra attendre l' « Entretien » que celui-ci nous a promis dès que sa santé lui permettra de nous l'accorder. — C.B.



Ingmar Bergman dirigeant La septième Marque (Det Sjunde Inseglet)

LE NOUVEAU BERGMAN

Le dernier film d'Ingmar Bergman *La Septième Marque (Det Sjunde Inseglet)* vient de sortir à Stockholm.

Le prétexte de cette méditation en images c'est la terrible épidémie de peste noire qui ravagea la Suède au début du moyen âge; mais ce pourrait, tout aussi bien, être la menace moderne de destruction atomique. Le fléau est partout présent, car il s'infiltre dans les esprits aussi bien que dans les corps. Tout le monde essaie de l'éviter, de penser à autre chose. Mais c'est en vain. Au moment précis où l'on croit avoir réussi à le fuir, il revient à la charge de plus belle.

La Mort est incarnée par un étrange moine, au sourire en coin (Bengt Ekerot). Au retour d'une expédition en Terre Sainte, un chevalier (Max Von Sydow), et son écuyer (Gunnar Björnstrand) tiennent des propos désabusés sur l'existence de Dieu et du Diable, et sur la futilité de toutes choses. Et soudain ils rencontrent l'inconnu sur leur chemin. Ils lient connaissance avec lui. Cet homme d'église est peut-être un faux moine, mais peut-être en est-ce un vrai : ce ne serait pas la première fois que le Mal prendrait l'apparence du Bien. Le chevalier ruse avec son interlocuteur. Il lui propose de jouer aux échecs et parvient de la sorte à obtenir un répit.

Dans toute la région, des cadavres jonchent le sol; des agonisants se lamentent; et les survivants s'enduisent le visage de cendres. Pris d'épouvante, le chevalier décide alors de se confesser. Il se rend dans une église de campagne et s'approche d'un grillage derrière lequel, dans la pénombre, se profile une silhouette de prêtre. Le chevalier raconte sa partie d'échecs et sa combinaison de jeu. Son récit une fois terminé il regarde intensément derrière le grillage et s'aperçoit de ce que tout le monde a déjà vu : le confesseur a le même visage que le moine errant. Et le guerrier n'échappera pas à son destin.

Il est donc à remarquer que l'inspiration de Bergman tend de plus en plus vers l'abstraction amorcée dans *Prison (Fangelse)* et dans *Crépuscule d'un forain (Gyclamars afton)*. Ici, le dépouillement plastique provoque une impression un peu semblable à celle de la *Jeanne d'Arc* de Dreyer avec, en plus, des dialogues d'une grande beauté, et une partition musicale d'Erik Nordgren aussi envoûtante que le « Dies Irae ». Dans cette angoissante atmosphère, un groupe de funambules itinérants, composé de Jof (Nils Poppe), de sa femme (Bibi Anderson) et de leur jeune fils Mikaël apporte la seule note de fraîcheur. Et seuls ces gens simples seront épargnés par l'épidémie.

Bibi Auderson débuta l'an passé, dans *Entrée Privée (Egen Ingang)* d'Hasse Ekmann, et fut, presque aussitôt, choisie par Sjöberg pour interpréter l'un des principaux rôles de son film : *Le dernier couple qui court (Sista Paret)*. Dans *La Septième Marque* elle continue à rayonner de son charme juvénile et de toute sa spontanéité. A elle aussi pourrait s'appliquer cette réflexion que Louis Delluc formula jadis pour Mary Johnson lorsqu'il écrivit : « *Le jour se lève. Elle a* 16 *ans et nous en avons aussitôt* 18. *C'est le trésor du* Trésor d'Arne ». — J.B.

Les

Cahiers du Cinéma

remercient

ALFRED HITCHCOCK

qui vient de

tourner

''The Wrong Man''

uniquement pour

nous faire plaisir

et prouver à la face

du monde

la Vérité de nos

exégèses.

DU COTE DE CHEZ Mc

Les nouvelles canadiennes se font rares! Cependant quelques chuchotis officieux nous ont signalé que McLaren venait de terminer un film dans lequel des marionnettes à fils (non verticaux mais horizontaux) se combinaient à des acteurs vivants. Toutes les vitesses de camera ont été utilisées : de la prise de vues continue accélérée (16, 12, 8, 4, 3, 1 image-seconde), des vitesses normales et, bien sûr, un peu d'image par image. La musique a été écrite après la réalisation. Serait-ce le *Chary Tale*, qui pourrait aller à Venise? La copie zéro à peine étalonnée, Mc Laren s'est aussitôt remis, avec Evelyn Lambart, à son *One Two Three*, fantaisie arithmétique proche de *Rythmetic*, destinée aux tout petits enfants; simple animation de papiers découpés blancs sur du carton noir, dont une bonne moitié avait été déjà tournée il y a deux ans. — A. M.

ITALIE

● Le Syndicat National des Journalistes Cinématographiques Italiens a décerné ses « Nastri d'Argento » pour l'année 1957. Les voici. Meilleur film : *Il Ferroviere;* meilleure mise en sène : Pietro Germi pour *Il Ferroviere;* meilleur scénario : Cesare Zavattini pour *Il Tetto;* meilleure vedette féminine : Anna Magnani pour *Suor Letizia;* meilleure musique : Nino Rota pour *Guerre et Paix;* meilleure photographie : Mario Craveri pour l'*Impero del Sole;* meilleurs décors : Mario Chiari pour *Guerre et Paix;* meilleur court-métrage : Antonio Petrucci pour *Parma' Citta d'Oro;* meilleur film étranger : John Huston pour *Moby Dyck*.

● Un certain nombre de films italiens viennent de sortir (où vont sortir) en Italie... et bientôt en France. Parmi les principaux citons : *Guendalina* d'Alberto Lattuada, *Les Nuits de Cabiria* de Federico Fellini, *La Donna del Giorno* de Francesco Maselli, *La Finestra sul Luna Park*, *Souvenir d'Italie* d'Antonio Pietrangeli, *Il Piu' Bel Monumento* de Luciano Emmer, *Padri e Figli* de Mario Monicelli, *I Sogni Nel Cassetto* de Renato Castellani et un documentaire de long métrage : *Incanto della Foresta* d'Alberto Ancillotto.

● Michelanglelo Antonioni vient de terminer *Il Grido* (voir notre photo) et Alessandro Blasetti : *Salviamo il Panorama*.

● Luchino Visconti tourne *Le Notti Bianchi* (*Les nuits blanches*) d'après le récit de Dostoïewsky avec Maria Schell, Marcello Mastroianni et Jean Marais.

● René Clément, après avoir tourné les extérieurs de *La digue sur le Pacifique* (d'après le roman de Margueritte Duras) en Extrême-Orient est revenu à Rome pour terminer son film. Interprétation : Silvana Mangano, Anthony Perkins, Jo Van Fleet, Alida Valli, Richard Conte et Yvonne Samson.

Ce Petit Journal a été rédigé par JEAN BÉRANGER, CHARLES BITSCH, JACQUES DONIOL-VALCROZE, ANDRÉ MARTIN et LUC MOULLET.

LA PHOTO DU MOIS



Michelangelo Antonioni, en tournant Le Cri, parviendra-t-il à faire entendre sa voix ?

Michelangelo Antonioni vient de terminer *Il Grido (Le cri)*, sur un scénario d'Ennio De Concini, d'Elio Bartolini et de lui et dont les interprètes sont Alida Valli, Steve Cochran, Betsy Blair, Gabriella Pallotti, Dorian Gray, Folco Lulli et Lyn Shaw. C'est l'histoire d'un ouvrier qui quitte sa femme et s'en va vivre de façon itinérante. Au cours de ses pérégrinations il rencontre plusieurs femmes. Puis il revient vers son épouse... Au moment où il va la rejoindre, il est tué accidentellement. Elle pousse un cri.

Il est trop tôt pour savoir si ce film, se passant entièrement dans un milieu populaire, marque une orientation nouvelle dans l'œuvre d'Antonioni. Attendons avec impatience.

Dans la lettre qu'il nous envoie avec des photos de son film, Antonioni écrit entre autres ceci : « *Je saisis l'occasion pour poser, à travers « Les Cahiers », une question à M. Achim, qui a acheté* Le Amiche *pour la France. Pourquoi ce film ne sort-il pas dans votre pays ? C'est un curieux destin que le mien : il y a toujours quelque chose qui m'empêche de jouer mes cartes à l'étranger...* »

En effet. Passons sur le fait que nous n'avons jamais vu en France les documentaires d'Antonioni, *Gente del Po, N.U., L'amoroza Menzogna* et *Superstizione*. Pour les longs métrages, *Cronaca di un amore* n'a été projeté à Paris qu'à la sauvette, *I' Vinti, La Signora senza Camelia* et *Le Amiche* n'ont jamais été présentés. Nous avons juste eu droit cette année à l'épisode *Tentato Suicido* de *Amore in Citta*. *I Vinti* a été victime de la censure, *La Signora* de l'ignorance ou d'une mauvaise réputation gratuite (j'ai vu le film, il est très intéressant). Quant à *Le Amiche*, c'est un scandale : ce film remarquable, et primé à Venise en 1955, cette adaptation, libre quant à la lettre mais fidèle quant à l'esprit, de « Entre femmes seules » de Cesare Pavese (dans le recueil du « Bel Eté »), est un des rares équivalents cinématographiques du meilleur roman moderne et précisément du plus grand romancier italien contemporain : Pavese. Ce film insolite, fascinant, unique en son genre, étrange, profonde alliance du romanesque et du néo-réalisme, montrez-le aux Français, Monsieur Achim... — J. D.-V.

LES FILMS



Elizabeth Taylor et James Dean dans *Giant* de George Stevens.

Loin de Griffith

GIANT (GEANT), film américain en Warnercolor de GEORGE STEVENS.. *Scénario :* Fred Guiol et Ivan Moffat, d'après le roman de Edna Ferber. *Images :* William C. Mellor. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Décors :* Ralph Hurst. *Montage :* William Hornbeck. *Interprétation :* Elizabeth Taylor, Rock Hudson, James Dean, Jane Withers, Chill Wills, Mercedes McCambridge, Carroll Baker. *Production :* George Stevens et Henry Ginsberg, 1956. *Distribution :* Warner Bros.

Dans le cinéma américain, aucun genre n'est entaché d'infâmie, même le plus méprisable qui est, non pas le plus bas, mais le médiocre. Le roman d'Edna Ferber, malgré sa brièveté relative appartient à la race fluviale des « Autant en emporte le vent », des « Vertes Années » et autres « Jalna », et il est plus facile de muer en or le vil plomb des « comics » que leur flambant neuf métal anglais.

Parfois il nous est donné d'avoir de bonnes surprises. Etant donné les dieux — argent, commerce, vedette — qui se penchèrent sur son berceau *Guerre et Paix* ne déshonore nullement King Vidor. Oui, mais c'était « Guerre et Paix! » Sans doute : et pourtant le roman de

Tolstoï, s'il plane dix lieues au-dessus des ouvrages cités, doit les compter, bon gré, mal gré, parmi sa très indigne progéniture. Quelques coups encore de lime et de pouce, et il dégringolait jusqu'à leur niveau.

Géant possédait sur ce dernier un très net avantage : celui d'être moderne, américain et de mettre en évidence un thème généralement cher aux plus grands cinéastes : celui du *domaine*. Même si vous n'aimez guère Stevens, vous n'êtes pas près d'oublier le lac boisé d'*Une Place au soleil*. Le paysage ici choisi, ce chalet « modern style » qui se dresse au milieu de la plaine jaunâtre, contrastant si fort avec les vallons verdoyants de la Nouvelle Angleterre, est doué d'une qualité de fascination certaine. De tous les acteurs qu'il avait sous la main, c'est bien le paysage que Stevens a su le mieux diriger ; c'est lui dont le rôle parfois très actif s'encombre le moins de scories et de clichés, c'est lui dont le vieillissement fait l'objet du soin le plus minutieux, alors que les maquilleurs ont marqué la trace des ans de façon bien maladroite sur les traits de Rock Hudson, Elisabeth Taylor ou même de James Dean.

Où est, dira-t-on, le mérite ? Il n'est que trop facile — cela ne coûte que de l'argent — de bâtir maison, planter pelouse ou pylônes. Si l'art du cinéma consiste à construire un monde en tout point semblable au vrai pour le filmer ensuite, pourquoi s'arrêter en chemin ? Le film le meilleur ne serait-il pas alors celui qui est fait à la véritable échelle, non seulement d'espace, mais de temps ? Et il n'eût pas été déplaisant, ma foi, que les acteurs eussent vieilli de leur vraie vieillesse, comme l'interprète de la série des *Gorki*.

A l'impossible, nul, même Hollywood, n'est tenu. Ce n'est là qu'un luxe dont le besoin ne se fait sentir que si l'authenticité du décor n'est pas étayée par des qualités de style. J'en viens donc au point épineux : Stevens a-t-il un style ? Il serait un peu trop sévère de répondre par la totale négative. Le cinéma est un art étrange où il est très difficile de faire le partage entre ce qui appartient à la donnée et ce qui ressortit au « rendu ». Le style, ou, si l'on veut, le ton de Stevens, ce ne sont pas les longs fondus-enchaînés, ces ellipses, ces contre-champs ou ces amorces si promptes à escamoter les difficultés de jeu. Nous les trouverons plutôt dans ce qu'il ne cherche pas à styliser. Bien qu'il ne soit guère peintre et qu'un piètre architecte, on ne peut lui dénier un sens certain de l'espace et de la nature. Nous aurions souhaité celui-ci plus grand.

Cet éloge fait, il est à craindre qu'il ne reste plus grand chose à défendre. La direction des acteurs manque de la plus élémentaire unité. Et puis, dans ce mauvais goût même, des fautes de goût inadmissibles : certaine bagarre, dans une auberge, à l'un des moments les plus pathétiques de l'histoire est traitée comme une parodie de western. Néanmoins tout ce qui concerne James Dean, non seulement le jeu de l'interprète, étrangement détonnant avec l'ensemble, mais le caractère du personnage, ses répliques, et les objets qui l'entourent, semble avoir été touché de quelque grâce. Cet acteur qui débuta avec deux des plus grands directeurs d'Hollywood, sort, le prestige quasi intact, de son troisième et dernier essai. Grimé en quadragénaire, il a plutôt l'air d'un vieillard mais son personnage, lui aussi, est de ceux qui vieillissent mal.

Autre reproche encore, et qui tourne en désavantage la première louange que j'adressais à ce film. Sous ses contreforts un peu mous, se lit le filigrane d'une charpente familière et douce à notre souvenir. A maintes reprises un nom nous vient à la bouche : Griffith. Griffith est au cinéma ce que Bach est à la musique. Mais, s'il convient de retourner, de temps en temps s'abreuver à lui, c'est lâcheté que de se tapir douillettement sous sa grande ombre. Griffith a inventé, presque à lui seul, la façon de traduire cinématographiquement le langage romanesque. Allez, si l'occasion vous est offerte, revoir, aussitôt après *Géant*, *Naissance d'une nation* ou *A travers l'orage*. Vous découvrirez que ce qui était en 1915 ou 1920 prouesse, n'est plus aujourd'hui que facilité.

Il y a dans *Géant* — et non pas du fait de sa seule durée : trois heures et quart — une incontestable *épaisseur* romanesque. Mais ne montons pas trop cette vertu en épingle : ce qui fut le fruit de la conquête des pionniers et qu'on pouvait encore, il y a dix ans, considérer comme chose précieuse est donnée maintenant au cinéma, comme lui sont donnés couleur, son, parole, écran large. On peut déplorer son ab-

sence, trop fréquente encore, non la mettre au compte d'un réel mérite.

Passons à la dernière critique et qui concerne le fond de l'ouvrage. Contrairement à *Une place au soleil*, c'est bien le fond ici qui manque le plus. Non la matière n'est pas sublimée, loin de là, et je renvoie à ce que disait précédemment (1) Louis Marcorelles. Pour ma part, je serai même plus sévère encore et me demande quel « courage » il y a à défendre — combien maladroitement — une thèse, déjà exposée à l'écran et qui est la philosophie officielle de l'actuel gouvernement des U.S.A. Ce film n'est que démagogique. Il n'avance que les idées les plus confortables. Sa morale éclectique ne laisse aucune place ni à cette satire, cette sévérité, ni à ce sens de la grandeur, du tragique, du péril, si naturels à tant d'autres films américains.

Les truismes ont leur profondeur. Encore convient-il de vouloir creuser jusqu'à elle. Nulle commune mesure entre la bonne conscience à laquelle chacun s'abandonne ici et la belle générosité des héros de Nicholas Ray. On nous présente *comme allant de soi* ce qui est, ailleurs, le fruit d'une conquête dangereuse, passionnée.

Ne nous en prenons donc pas aux servitudes du genre. Il n'appartenait qu'à Stevens de chercher, derrière la chair fade de ces lieux communs, une amande plus résistante. La critique new yorkaise qui couvre *Géant* de lauriers, tandis qu'elle fait fine bouche devant les films qu'en France nous aimons, donne une preuve supplémentaire de son conformisme et de son incompétence.

Eric ROHMER.

Un personnage original

LES AVENTURES D'ARSENE LUPIN, film franco-italien en Technicolor de JACQUES BECKER. *Scénario :* Jacques Becker et Albert Simonin inspiré de l'œuvre de Maurice Leblanc. *Images :* Edmond Sechan. *Musique :* Jean-Jacques Grunenwald. *Décors :* Rino Modellini. *Interprétation :* Robert Lamoureux, Liselotte Pulver, O.E. Hasse, Paul Muller, Sandra Milo, Henri Rolland, Renaud Mary, Huguette Hue, Georges Chamarat. *Production :* François Chavanne-S.N.E. Gaumont-Lambor Films, Films Costellazione (Rome), 1956. *Distribution :* Gaumont.

La « jeune critique » accueille avec tiédeur les *Aventures d'Arsène Lupin*. Je m'en étonne. Et « la politique des auteurs », alors ? Plusieurs recoupements pourtant avec *Touchez pas au grisbi* et *Casque d'or* permettent d'affirmer que Lupin n'est pas un fait isolé dans l'œuvre de Becker, une fausse manœuvre que l'on peut dissocier du reste. Becker a conté dans ARTS les circonstances qui l'avaient amené à tourner ce film, je n'y reviendrai pas; elles permettent pourtant de dire qu'il a fait ce film de son plein gré et avec une grande affection pour son sujet et ses personnages. Récuser *Lupin* c'est récuser toute une œuvre, c'est méconnaître aussi le tempérament de Becker, c'est-à-dire ses qualités aussi bien que les limites thématiques qu'il se reconnaît lui-même.

Je n'irai pas chercher loin mes références : ici-même, au cours de l'entretien publié dans le numéro 32, de février 1954, j'y trouve tout ce qui peut justifier la présence de *Lupin* dans l'œuvre de Becker :

« *Il s'est trouvé que j'ai traité des sujets qui peuvent s'apparenter à ces deux types que vous venez de définir : l'aventure plus ou moins policière et le film sentimental à partir d'un couple.* »

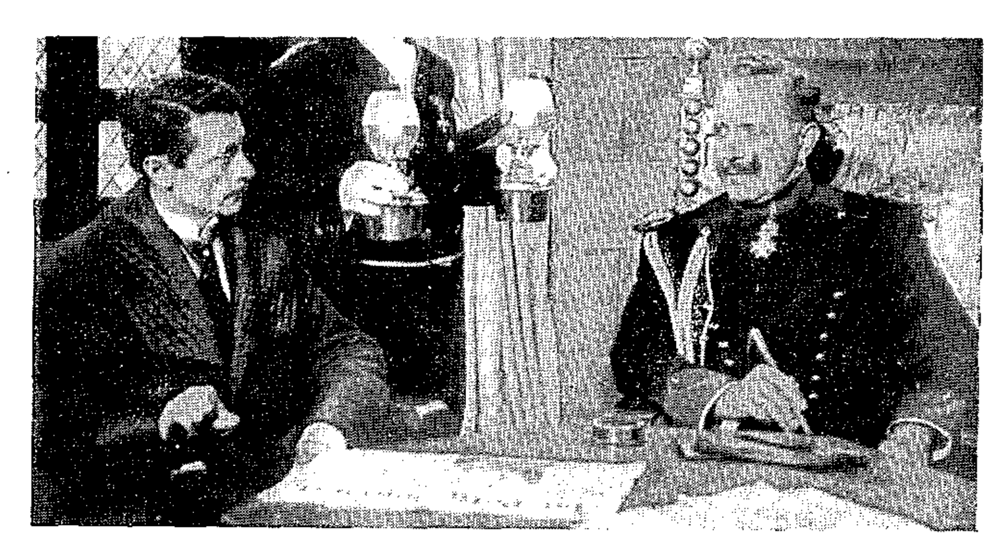
« *En général, d'ailleurs, je n'éprouve pas d'intérêt réel pour ce qui est exceptionnel. Je n'ai jamais pu m'intéresser énormément à des histoires dont les héros sont des criminels.* »

Une note de lui sur le mot « humaniser » : *jargon scénario Becker = rendre vrai, plausible, vivant.*

« *Je m'intéresse aux personnages par un certain nombre de côtés qui ne sont pas seulement ceux qui sont indispensables à la compréhension de l'action.* »

« *Ce qui m'intéresse ce sont les personnages... en résumé je voudrai que le personnage continue à vivre en dehors*

(1) Les *Cahiers du Cinéma*, n° 67, p. 30.



Robert Lamoureux et O.E. Hasse dans *Les Aventures d'Arsène Lupin* de Jacques Becker.

de l'écran : entre les scènes, ou avant le film. »

« *Oui, il y a* (dans *Casque d'or*) *un côté très avant guerre de* 1914 *dans le comportement des gens, auquel j'ai fait très attention d'un bout à l'autre.* »

« *Les personnages* (dans le *Grisbi*) *y sont plus fouillés que l'action. Il y a tellement de gens qui ont lu le livre qu'il est à craindre que ceux-là ne soient déçus.* »

— Cette insouciance des lois dramatiques, est-ce chez vous une volonté précise ?

— *Cela m'amuse plus que n'importe quoi.*

Appliquez chacune de ces réflexions aux *Aventures d'Arsène Lupin* et dites-moi si ce film ne s'inscrit pas dans une ligne logique. Tout y est : le goût de l'aventure *plus ou moins* policière, l'intérêt pour « l'exceptionnel », le désir d'humaniser, de rendre plausible, le goût de fouiller les personnages au-delà des nécessités de l'action, l'attention portée au comportement « historique » des gens, l'aveu de trahir volontairement l'action de l'œuvre adaptée au profit de l'existence intime des personnages, l'amusement à négliger les lois dramatiques.

Les fanatiques de Leblanc n'ont donc pas la partie difficile. Vous trouverez plus loin une lettre d'Arsène Lupin lui-même: elle dit bien ce qu'elle veut dire. Personnellement je m'intéresse plus à Becker qu'à Leblanc. Ces infidélités me laissent donc froid. Becker a recréé Arsène Lupin à sa manière et il a eu raison dans la mesure où le dernier des héros romantiques (à ce qu'il paraît) n'était pas assimilable tel que à son univers cinématographique (1). Pourquoi lui refuser un droit qu'on accorde aux autres ? Au-delà d'une fidélité apparente Bresson a trahi Bernanos comme Devigny : son petit curé est aux antipodes de l'original, son Fontaine plongé dans une évasion intérieure, une aventure spirituelle, n'a rien de Devigny homme d'action. L'un comme l'autre sont des personnages typiquement bressoniens. Sur un mode plus mineur, je l'accorde, Becker a invente un Lupin beckerien. Pourquoi pas ?

J'ai déjà longuement parlé de ce film dans *France-Observateur*. Sans être un tenant de « la politique des auteurs » je n'ai pas changé d'avis depuis. Je continue de penser :

1° Que Becker a su créer de toutes pièces un Arsène extrêmement vivant;

(1) Becker explique dans ARTS pourquoi il estime qu'une transposition fidèle des romans de Leblanc eut abouti à refaire des films à épisode des années 1912 à 1918. Il ajoute : « *Je suis d'ailleurs prêt à lancer le défi suivant : j'offre le tour du monde en avion au confrère qui réussirait porter à l'écran un roman quelconque de la série Arsène Lupin, sans aboutir à un film pastiche.* »

2° Aller au-delà de la caricature et « peindre » deux charmants portraits de femme (Mina et Léontine) et quelques personnages secondaires plus riches qu'il n'y paraît : l'inspecteur, le préfet de police et un troisième extrêmement réussi : Guillaume II;

3° Qu'on a rarement vu un film où le souci de l'exactitude, de la précision et de la rigueur historique dans les décors et les costumes ait été poussé aussi loin;

4° Qu'il y a partout un « art du geste » que peu possèdent à ce degré;

5° Que la fin est décevante parce que privée d'apothéose, Arsène Lupin n'ayant pas d'obstacle majeur à vaincre pour se tirer de « l'aventure allemande »;

6° Que Becker a manqué ainsi une troisième dimension — lyrique ou dramatique — qui aurait porté le film un degré au-dessus de son simple achèvement formel et psychologique.

Reste que le film n'avait nul besoin de s'intituler *Les Aventures d'Arsène Lupin* et que l'on aurait préféré voir Becker réaliser à la place *Vacances en Novembre*. Mais ceci est une autre histoire.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

Du cinéma pur

ASSASSINS ET VOLEURS, film français écrit et réalisé par SACHA GUITRY. *Images :* Paul Cottret. *Musique* : Jean Francaix. *Décors :* Jean Douarinou. *Montage* : Paulette Robert. *Interprétation* : Jean Poiret, Michel Serrault, Clément Duhour, Darry Cowl, Lucien Baroux, Larquey, Jacques Varennes et Magali Noël. *Production :* C.L.M. Clément Duhour - Gaumont, 1956.

Le mot chef-d'œuvre est d'autant plus galvaudé qu'il reste à définir. Tout le monde sera d'accord là-dessus.

Assassins et Voleurs se place sous le signe de l'immoralité. Tout d'abord immoralité d'un scénario et d'un texte cyniques glorifiant l'adultère, le vol, l'injustice et l'assassinat. Immoralité surtout d'une double réussite financière et artistique, défiant toutes les règles dictées par le bon sens et l'expérience, réussite paradoxale et presque scandaleuse comme nous allons le voir.

Assassins et Voleurs, au contraire de tous les films que nous défendons aux CAHIERS, est dénué de toute ambition esthétique; on n'y trouve pas même le plus léger indice de conscience professionnelle; une scène de barque, censée se dérouler en pleine mer, a manifestement été tournée sur le sable, l'ascenseur de l'hôtel ne s'élève pas plus que la barque n'avance, le même décor sert plusieurs fois; la longue scène entre Poiret et Serrault fractionnée en dix ou douze tronçons a évidemment été filmée en un après-midi avec deux caméras et si grossièrement qu'en prêtant l'oreille on peut entendre les autobus passer devant le studio-hangar, et les machinos du plateau voisin deviser joyeusement à propos de leur casse-croûte.

Rédigé à la hâte par un vieillard cloué sur une chaise à porteurs, mis en scène tour à tour par l'auteur, son assistant et le producteur du film, autant dire pas mis en scène du tout, *Assassins et Voleurs*, bâclé en quelques semaines, fut jugé inmontrable par les distributeurs parisiens : « *On ne peut pas sortir çà — c'est strictement invisible — organisons une preview à Vichy !* ». L'exploitant vichyssois, flatté tout d'abord, se projeta le film et courroucé, refusa à son tour de montrer « çà » à « son public », le plus indulgent de France. Les messieurs de Paris firent la grosse voix et la soirée fut triomphale. Partout en province le film crevait les plafonds et il fut décidé de ne le montrer à Paris qu'au terme de l'exploitation française, afin que la critique qui ne manquerait pas de conspuer le navet, ne puisse saboter la pêche miraculeuse.

On connaît la suite : programmé pour deux semaines dans un très bon circuit d'exclusivité (six grandes salles), *Assassins et Voleurs* qui bénéficia d'une critique élogieuse, tint quatre semaine (plus longtemps encore aux Champs-Elysées), et, avec plus de 80



Jean Poiret et Magali Noël dans *Assassins et Voleurs* de Sacha Guitry.

millions de recettes, se range parmi les dix meilleures exclusivités de l'année battant *Trapèze, La Mousson, Folies-Bergères, Typhon sur Nagasaki* et d'autres grosses productions internationales.

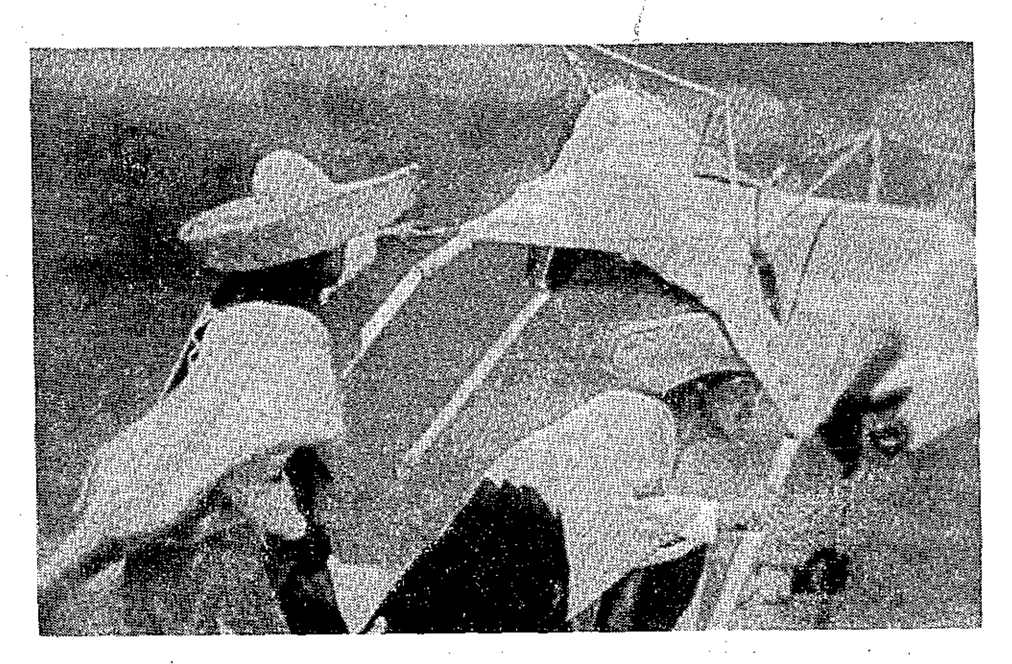
C'est ici que s'arrêtent les paradoxes car si le film de Sacha Guitry est réellement bâclé, il n'en recèle pas moins une verve, une fantaisie, une rapidité et une richesse d'invention que l'on aimerait bien trouver dans d'autres réalisations plus coûteuses et plus ambitieuses. (L'une d'elle étire sur quatre-vingt-dix minutes, trois escroqueries qui ne valent pas les trois que Sacha esquisse en dix minutes ici).

Certains films, parce qu'ils arrivent à un moment donné et qu'ils réunissent certaines particularités deviennent pour la critique — et à l'insu même de leur auteur — des symboles, des films-drapeaux. Venant après une dizaine de films français soignés, trop soignés, coûteux trop coûteux, ambitieux et ratés, *Assassins et Voleurs* malgré le cynisme de l'entreprise, ses imperfections, symbolise le film sainement produit, conçu et réalisé, c'est-à-dire dont le charme nait *malgré le manque de moyens* et non pas *grâce au luxe* comme dans les mauvais films cités plus loin.

Habituellement, des comédiens non dirigés sont mauvais et cependant la qualité du jeu dans ce film est exceptionnelle, qu'il s'agisse de Jean Poiret, Magali Noël, Darry Cowl et Clément Duhour. La mise en scène est très correcte car nécessité faisant loi il n'y a pas trente-six façons de tourner vite des choses précises. Le soin obstiné, l'hésitation, la maniaquerie, trop de répétitions et trop de prises de sécurité tuent le comique et paralysent le rire. Un film désinvolte et léger doit être réalisé avec désinvolture et légèreté; c'est pourquoi *Assassins et Voleurs* triomphe ou échouèrent cette saison *Le Pays d'où je viens, Till, Arsène Lupin, Club de Femmes,* etc...

Ce curieux film, dont la chance est peut-être de n'avoir pas été « monté » par Mary Seton, prouve que le succès ne repose pas forcément sur des malentendus et qu'une œuvre réellement drôle et insolente sans trop de vulgarité, interprétée par des comédiens de valeur qui ne sont pas des vedettes et qui se dirigent eux-mêmes, tournée sans metteur en scène, œuvre économique jusqu'au dénuement, bâclée jusqu'à la provocation, est bien venue dans une production qui s'enlise par timidité, couardise, folie des grandeurs, snobisme et méfiance systématique.

François TRUFFAUT.



Time in The Sun de S.M. Eisenstein.

L'unité binaire

TIME IN THE SUN (DES SIECLES SOUS LE SOLEIL), montage d'extraits du film américain muet « QUE VIVA MEXICO » de SERGEI MIKAILOVITCH EISENSTEIN. *Scénario :* Sergei Mikailovitch Eisenstein et Gregori Alexandrov. *Assistant :* Gregori Alexandrov. *Images* : Edouard Tissé. *Commentaire musical* : Ponce Espino. *Montage* : Mary Seton (1939). *Commentaire français :* Jean Mitry. *Interprétation :* paysans mexicains, non-profesisonnels. *Production* : Upton Sinclair, Contemporary Films, 1932. *Distribution* : Les Films Red Star.

Parmi les laudateurs d'Eisenstein, il en est peu qui tiennent en haute estime les versions fragmentaires de *Que viva Mexico. Time in the sun* n'échappe pas à cette sévérité, justifiable certes, mais seulement en partie : en découvrant l'œuvre du plus grand cinéaste slave en fonction de ses théories sur le montage d'attractions (1), l'on risque fort de se masquer l'essentiel. Nos censeurs ne reconnaissent plus rien de l'art du metteur en scène, sinon quelques belles images, ce dernier ayant dû laisser le soin d'ordonner son œuvre à des comparses, amis de la banalité. Cette attitude me semble excessive. C'est témoigner une médiocre confiance en la personnalité de l'artiste, c'est faire fi du plus important : qu'Eisenstein ait filmé lui-même tous les plans de son œuvre. En limitant l'auteur du *Potemkine* à ses expériences esthétiques, on le classe injustement parmi les grands académiciens du cinéma, ceux que l'on vénère avec une indifférence à la fois respectueuse et méprisante.

Et, sans prendre, par goût du para-

(1) Lesquelles n'expliquent nullement la réussite d'*Octobre* ou de *La Ligne générale*, qu'une mise en page banale dépouillerait seulement de leurs qualités secondaires.

doxe, la défense de Mary Seton, la monteuse, il faudrait dire toute l'ingratitude de ce travail qui consiste à choisir les meilleurs jets d'un créateur génial et à les assembler en cherchant à la fois fidélité et logique. Habile ou désinvolte, il prête toujours à la critique. Les regrets que nous manifestons pour la grande œuvre perdue à jamais ne doivent pas nous faire oublier ce qui nous reste. *Que viva Mexico* marque un tournant, une étape décisive ; c'est la rupture avec certaines figures de rhétorique, l'esquisse de recherches plus profondes, qu'*Alexandre Newsky* et *Ivan le Terrible* pousseront à la perfection. De plus, Mrs. Seton, fidèle collaboratrice de l'auteur, et respectueuse de ses intentions, disposait pratiquement de tous les plans tournés — sinon de toutes les prises : des kilomètres de celluloïd avaient enrichi le stock mexicain de quelques compagnies, alors que d'autres avaient déjà fait l'objet de montages, *Thunder over Mexico*, film admirable et dont la connaissance apporte un complément nécessaire à la vision de *Time in the sun, Eisenstein in Mexico, Kermesse funèbre*, etc... Nous pouvons, je le crois, manifester notre enthousiasme, sans avoir honte de notre premier sentiment.

Cette gigantesque fresque de l'histoire de la civilisation mexicaine a pour ligne médiane le retour à la liberté primitive, que consacrera définitivement la révolution de 1910. En divisant son film en cinq parties, Eisenstein avait cherché à mettre en relief les contrastes entre les différents stades d'évolution de la nation mexicaine. Mais l'œuvre finale dément cette construction primitive : elle est monolithique. Nulle opposition, nulle rupture de ton à travers la diversité des actions qui nous sont proposées. La manière est semblable à chaque épisode, celui où les jeunes péones sont atrocement piétinées, ou celui qui voit les curieux habitants du Tehuantepec chanter leur joie et leur amour. Bien plutôt, c'est dans l'art, la furia eisensteinienne que l'on pourrait découvrir une valeur révolutionnaire. Le capitalisme espagnol, et les croyances européennes, ne sont point pris ici comme cibles. L'auteur, qui ne se cantonne à aucun moment dans la critique, accepte *a priori* tous les faits et gestes qu'il décrit ; il cherche, sans aucune considération sentimentale ni politique, à en extraire toute la substance. Il favorise d'un accroît d'intérêt les manifestations les plus complètes de l'individu, de la force du monde, le mouvement des masses aussi bien que la croyance religieuse. A travers ces engagements contradictoires, il débouche sur des problèmes plus graves, plus complexes, que ces basses querelles de doctrines ne sauraient susciter. Sans doute est-ce là l'une des principales raisons des différends avec Upton Sinclair, personnalité médiocre et terre à terre, qui s'était tracé pour but l'exploration systématique du non-conformisme.

Le trait essentiel du génie d'Eisenstein se définit par la structure poétique de l'ouvrage. Poète, il l'est avant toute chose. Mais il convient de le préciser, la poésie ne réside pas seulement dans le choix des angles et le sens plastique. La beauté, qui crée ici la vérité, s'élève bien au-delà de la seule beauté formelle. Le moindre geste de l'homme, l'objet le plus banal, sont transformés en un état qui, plus fidèle à la nature, leur donne en même temps leur sens le plus profond. Plus que les meilleurs spécialistes de l'intimisme, le maître de la rhétorique cinématographique se montre apte à recueillir toutes les grâces, les nuances d'un sourire, à rendre les expressions ambiguës des vieilles matrones, la tendresse amoureuse des jeunes indios. Et quelle richesse, quel relief là où tout autre eût cédé à l'exotisme facile : la corrida, la symphonie des cactus déchirés, les monuments de la terre aztèque, les deux amoureux rêvassant dans un hamac, qu'un saisissant mouvement d'appareil cache bientôt d'un jeu de feuilles et d'ombres. Et à travers ce vaste survol du Mexique tout entier, ce bariolage riche en virtuosités, l'on peut distinguer une orientation assez précise de la mise en scène qui contraste heureusement avec la modestie première du film.

Sous la façade rassurante d'un documentaire, *Que viva Mexico* trace en quelque sorte le carnet de route d'un génie torturé (cf. à ce sujet l'excellente étude de la même Mary Seton, axée sur les problèmes biographiques). Nul genre mieux que celui-ci, opposé à la fiction, ne pouvait faire éclater ce drame intime. Il nous donne à vivre, avec une intensité et une exhaustivité plus grandes, les multiples tentatives de l'individu pour s'unir à la matière,

se confondre avec ce qui lui est le plus nettement opposé.

Je crois bien que jamais film — et celui-ci n'atteint pas l'heure de projection — ne déversa sur le spectateur un tel flot d'images et d'objets, aussi divers et oppressants par leur succession vertigineuse (laquelle paraît avoir d'autres origines que l'édition arbitraire) : communion avec tous les éléments, avec la terre surtout, la pierre terne et froide, qu'un soudain détour de la pellicule révèle chargées d'une substance comparable. Quelquefois cette tendance obsessionnelle se confirme à la lettre : l'enterrement et le piétinement des péones révoltés, le visage de l'indio qui surgit de l'ombre et se confond avec la statue millénaire Cette coexistence de l'homme et de l'élément le *plus primitif*, thème commun à tous les grands lyriques, est en relation avec le fait religieux. La profusion de la matière qui circonvient sans cesse les individus atteint son apogée dans le dernier épisode, cette folle danse où les extrêmes se touchent, où la vie et la mort se donnent la main pour toujours, en une réunion enthousiaste. La richesse du spectacle, l'ubiquité de la caméra, et ces plans qui semblent craquer sous le poids de leur contenu, exprimer le délire du monde, deviennent des attraits superficiels, prompts à conjurer le mal intérieur dont souffre le créateur. Il n'est jusqu'à la forme la plus extérieure de l'objet à laquelle la conscience ne se prenne : je veux parler de cette esthétique des « éminences », si souvent observée ici, comme dans les films ultérieurs d'Eisenstein. Ne dénote-t-elle pas une volonté quasi maladive de faire éprouver physiquement au spectateur certains sentiments des plus complexes ?

Il faudrait aussi confronter la part la plus noble du génie de notre auteur avec son sens de la mathématique cinématographique. C'est de ce heurt, de cette dualité, qui nous cache des rapports fort subtils (je ne citerai que la perfection plastique de certaines scènes, éclairée d'un jour nouveau par un amour maladif de l'épiderme humain), que naît l'œuvre véritable. Comme il le dit lui-même : « *En art, la dialectique prend pour base une très curieuse* « unité binaire ». *Une œuvre d'art vous touche par sa double construction : une impétueuse ascension jusqu'aux plus hauts sommets de la lucidité et une pénétration simultanée, sensible par la conception formelle dans les couches les plus profondes de l'âme sensuelle. L'opposition entre ces deux courants crée cette remarquable tension intérieure qui caractérise l'unité formelle et l'art véritable. En dehors de celà, il n'y a pas de véritable œuvre d'art.* » (2).

Luc MOULLET.

Au petit trot

COURTE-TETE, film français de NORBERT CARBONNAUX. *Scénario :* Albert Simonin. *Adaptation* : Norbert Carbonnaux. *Dialogues* : Michel Audiard. *Images* : Roger Dormoy. *Musique :* Jean Prodomides. *Montage :* Jacqueline Thiédot. *Interprétation :* Fernand Gravey, Micheline Dax, Jean Richard, Jacques Duby, Louis de Funès, Darry Cowl, Anick Tanguy. *Production* : Intermondia-Films, 1956. *Distribution :* Rank-Organisation.

Norbert Carbonnaux n'est pas un mauvais cinéaste au sens où l'on dit d'un ami qui vous est cher qu'il n'est pas un mauvais type. Autrement dit, Norbert Carbonnaux a de bonnes intentions. Ceci, on le savait, ou plutôt on ne le savait pas encore à cause du *Costaud des Batignolles* et de *La Tournée des Grands Ducs* dont en 1951 et 52 Norbert Carbonnaux fut plus ou moins

(2) Du complément de programme, retenons le très intéressant essai de *symphonie mécanique* par Jean Mitry, malheureusement *monovisé* ; le choix des machines fait preuve d'une étonnante variété inventive, d'un sens très sûr de la composition intérieure de l'image sonore et visuelle, étudiées en fonction l'une de l'autre. Une expérience à poursuivre.

co-réalisateur en même temps que co-scénariste. Vint ensuite *Les Corsaires du Bois de Boulogne*, dame oui, toujours avec Raymond Bussières, sans doute parce qu'il habitait le même immeuble que lui. C'était un gentil film, assez amateur, qui ne manquait ni de charme ni de sel malgré Annette Poivre, et certes, le scénario eût été plus piquant encore s'il avait été écrit par l'Annette de la *Rue de l'Estrapade*. Bref, le drame des *Corsaires du Bois de Boulogne* fut de s'être mis un peu trop délibérément à la remorque d'un genre où l'on se casse facilement le dos à moins de s'appeler Jacques Tati, l'opérette hurluberlue, où s'illustrent Francis Blanche et Gilles Margaritis, ce qui fit en définitive que ce film tint moins qu'il n'avait semblé promettre au départ. Mais heureusement, faussant compagnie à Companeez dont il fut l'élève quelque temps, Norbert Carbonnaux, retombant sur ses pieds, à ces « tu l'auras » s'est enfin décidé à préférer « un bon tiens » : c'est *Courte Tête*.

Le sujet n'est pas des plus originaux puisqu'il est emprunté au film de Fellini, *Il Bidone*. Pourtant, nous sommes en droit de penser que Norbert Carbonnaux y songeait depuis belle lurette et qu'il y tenait même particulièrement puisque aussi bien il refusa avant de pouvoir tourner *Courte Tête* plusieurs offres de producteurs, entre autres *Mademoiselle Pigalle* avec Brigitte Bardot qui devint la *Sacré Gamine* que l'on sait. Entre nous soit dit, d'ailleurs, les bidonistes et l'escroquerie à la petite semaine forment un sujet appartenant à qui veut bien s'en servir. Il suffit, pour se donner des idées dans ce genre, de lire en fin de matinée la page trois de *France-soir*, ou, si l'on préfère une prose plus honnête, la première partie des « Aventures du Colonel Jack » de Daniel Defõe. Bref, l'histoire de Reine du Cachemire, pouliche de dernière zone que Fernand Gravey fait miroiter aux yeux de Jean Richard comme Gélinotte, cette histoire vaut bien celle du truand qui vendit à la municipalité de Marseille une machine à refuser les péquenods pour mettre à l'entrée de la ville, ou n'importe quel autre scénario de Carlo Rim.

Ce qui intéresse avant tout Norbert Carbonnaux, on s'en aperçoit vite, n'est ni à proprement parler une intrigue à la Feydeau et des situations rocambolesques, ni non plus le caractère des personnages. Bien plutôt, une fois un personnage un peu bizarre dans une situation donnée, ce qui intéresse Norbert Carbonnaux, c'est de mettre en quelque sorte ce personnage, cet acteur, aux prises avec son propre rôle, de l'y faire et de l'y laisser se débattre, en forçant la note s'il le faut. Le ton général est donc celui du monologue et non pas celui de la conversation. Ceci explique que Norbert Carbonnaux n'est pas gêné le moins du monde de devoir employer — producteur oblige — des acteurs aussi définitivement typés que Darry Cowl, de Funès, Jean Richard, Max Revol ou Jacques Duby. Là où un metteur en scène de moindre talent se contenterait de filmer sans imagination un numéro comique rodé par le cabaret depuis longtemps, Norbert Carbonnaux parvient à dépasser ce style cabaret, et, dans la mesure même où il s'en accommode sans arrière-pensée, dépayse la réalité sans pour cela lui ôter ses vertus propres.. Je n'en veux pour preuve que la scène où Jacques Duby mime l'arrivée du Sweepstake à califourchon sur un tabouret : imite, devrais-je simplement dire, car Marceau n'a rien à voir avec cet acteur étrange, qui n'est ni franchement bon ni franchement mauvais, ni triste, ni drôle, mais qui est autre chose, peut-être Jacques Duby tout seul, en chair et en os, tel que le cinéma le change. Le spectacle ne manque pas d'indécence, mais non plus d'une certaine force. Pour ma part, je verrais volontiers Jacques Duby dans un film d'après « Loin de Rueil » de Raymond Queneau, dont l'anti-poésie lui siérait mieux *a priori*. De même, le meilleur plan de la déjà longue carrière de Louis de Funès est dans *Courte Tête*. C'est celui où, la bouche amère après une nuit d'orgie, il s'éveille un matin, ébloui par le jour, dans un palace de la rive gauche, et râle une seconde du fond de son cœur contre le médiocre métier de pâle filou que lui a réservé le sort.

En somme, donc, si Norbert Carbonnaux n'a pas encore tourné ses *Femmes savantes*, il a du moins l'avantage d'en être déjà à son *Mariage forcé*. Si j'étais producteur, cela suffirait à me faire prendre du Carbonnaux à trois contre un.

Jean-Luc GODARD.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

*

Une opération adroite

CALABUCH (CALABUIG), film hispano-italien de LUIS GARCIA BERLANGA. *Scénario :* Sergio Amidei, Luis Garcia Berlanga. *Images :* Carlos Sempere. *Interprétation :* Edmund Gwenn, Franco Fabrizi, Valentina Cortese, Juan Calvo. *Production :* Aquila Film, Madrid-Film Costellazione, Rome, 1956. *Distribution :* Gaumont.

« Calabuch... *réalisme, poésie, humanité, bonne humeur.* » Cette pancarte publicitaire ornait l'été dernier les alentours du Palais du Festival de Venise. On imagine aisément de quelle façon *Calabuch* fut vendu à l'un de nos distributeurs : tant de millions pour la poésie, tant pour l'humanité. Cette facilité à étiqueter les diverses qualités d'un film montre bien qu'elles se limitent à l'illusion, à la verve d'un scénariste, la sincérité n'ayant point le privilège d'être ainsi mise en conserve. Admirons l'adresse de l'opération, qui se situe à la fois sur le plan artistique et sur le plan commercial : un grand savant de l'atome éprouve le besoin de passer incognito quelques jours de repos dans un petit port catalan; il y trouvera l'amitié, la joie, le bonheur de vivre. Mais le rêve finira bien vite. Le célèbre docteur Jorge Hamilton, en usant pacifiquement de ses connaissances scientifiques, aidera le village à préparer son feu d'artifice annuel. La réussite de la fête attirera l'attention des autorités sur l'inventeur des fusées de Calabuch, que l'on destinera à de plus nobles tâches. Ainsi, comme dans *Bienvenue, Mr. Marshall,* Berlanga entreprend un film polémiste, qui satisfera à bon compte sa conscience et celles de tous les autres progressistes. Il nous peint un monde partagé entre ses personnalités, ses dirigeants et l'immense majorité des habitants, qui vivent à l'écart l'un de l'autre. Ce savant, attiré par la vie simple plutôt que par les découvertes destructrices, et qui est contraint de rentrer dans le *droit chemin,* voilà un trait anticonformiste assez sympathique.

Mais Berlanga n'a pas voulu aller plus loin : on sait que de l'autre côté des Pyrénées, les progressistes ont de sérieux ennuis avec le régime. Soit : on fera de ce sujet fort grave une comédie inoffensive; un ton naïf, bon enfant, une absence de style, une gaucherie dans la mise en scène, que certains prendront pour une tentative consciente de recréer la vie telle qu'elle est, une ou deux concessions, ça et là, aux impératifs moraux du cinéma franquiste, auxquels s'ajoute le snobisme fort rentable de l'auteur, qui confie le rôle principal de son film à un acteur de quatre-vingts ans, assureront au film les suffrages des intellectuels non-progressistes, des enfants et de leurs grand-mères, des amateurs d'humour anglais et d'humour italien, et même du clergé (*Calabuch* a reçu le Prix de l'Office Catholique de préférence à *La Harpe de Birmanie* et *Bigger than life*). Rusé en son principe, *Calabuch* est un film niais par sa mise en scène, fort terne, laid par sa photographie. Seul élément positif : un scénario bien construit, riche en gags, avec situations comiques. Mais rien de cela n'est exploité par le réalisateur. Il ne suffit point qu'un scénario soit poétique, réaliste, humain et humoristique pour que le film le devienne. — L. M.

Je suis une légende

ANASTASIA, film américain en CinemaScope et DeLuxe de ANATOLE LITVAK. *Scénario :* Arthur Laurents d'après la pièce de Marcelle Maurette, adaptée par Guy Bolton. *Images :* Jack Hildyard. *Musique :* Alfred Newman. *Décors :* Andrei Andrejew et Bill Andrews. *Interprétation :* Ingrid Bergman, Yul Brynner, Helen Hayes, Akim Tamiroff, Martita Hunt, Felix Aylmer, Sacha Pitoëff, Ivan Desny. *Production :* Buddy Adler, 1956. *Distribution :* 20th. Century Fox.

Les énigmes historiques sont, pour le cinéma, des sujets en or. On n'en finira jamais de se demander qui se cachait sous le masque de fer, si Louis XVII est, ou non, mort au Temple et pourquoi l'Archiduc Rodolphe se suicida avec Marie Vetséra.

Le XXe siècle, en ce domaine, compte un personnage romanesque de poids : la dernière fille du Tsar Nicolas II, échappée par miracle à la fusillade bolchevique. L'héritage des Romanov, en dépôt dans une banque anglaise, avait, il est vrai, de quoi tenter. Bien des années après la Révolution de 1917, l'imposture se mit à fleurir. De l'aventure d'une amnésique berlinoise, qui prétendit être la Grande-Duchesse Anastasia, Marcelle Maurette avait tiré une pièce un peu trop ciselée, miroitante et délicatement poétique, dans laquelle Juliette Gréco avait fait une belle création. Hollywood s'en est emparé pour donner un rôle de rentrée à Ingrid Bergman. Anatole Litvak, qui s'était penché autrefois sur les Habsbourg exsangues de *Mayerling*, s'est attelé avec conscience à la mise en scène de cette histoire assurée, d'avance, du succès. Les malheurs qui pleuvent sur les têtes découronnées attendrissent, on le sait, les citoyens de toutes les démocraties non populaires. Question de culture, de traditions et de sentiments. Le peuple qui a guillotiné Louis XVI pleure encore sur cette pauvre Marie-Antoinette. Pourquoi pas sur l'Anastasia, vraie ou fausse, rescapée de la Révolution d'Octobre ?

Le film de Litvak est médiocre, mais il contient, en puissance, la matière d'une œuvre qui aurait pu être terriblement envoûtante. Quelque chose comme la démonstration à rebours de *Lola Montès*. Une femme, évadée d'une maison de santé et qui ne se souvient qu'avec peine de son passé, porte les cicatrices qui la feront reconnaître des derniers fidèles de la dynastie détruite. Les stigmates, sans la divinité. Un aventurier habile la transforme en Grande-Duchesse. Au cours d'un extraordinaire numéro de dressage, la femme se prend au jeu. Elle se sent devenir *réellement* Anastasia. Elle n'a pas, comme Lola, de souvenirs pour infirmer sa légende. Elle devient une légende. La conclusion importe peu. Yul Brynner, don Juan dompteur, joue les Peter Ustinov. Il lui manque le cirque. Ingrid Bergman, que l'Amérique réadopte, a seule compris ce qui se cachait derrière la création poétique de Marcelle Maurette. Sa fille des bas-fonds, peu à peu dévorée par une ombre redoutable, prend souvent la forme d'un point d'interrogation pirandellien. Anastasia ou la peau d'une autre. — J. S.

Un film politique

AL MARGINE DELLA METROPOLITA (DANS LES FAUBOURGS DE LA VILLE), film italien de CARLO LIZZANI. *Scénario :* Angelo d'Alessandro, Giorgio Ferroni, Carlo Lizzani et Massimo Mida d'après un sujet d'Angelo d'Alessandro, Carlo Lizzani et Massimo Mida. *Assistant-réalisateur :* Massimo Mida. *Images :* Gianni di Venanzo. *Musique:* Franco Mannino. *Interprétation:* Massimo Girotti, Marina Berti, Giulietta Masina, Michel Jourdan, Lucien Galles, Paola Barboni, Giulia Cali. *Production :* Fernando Croce, Elios Films, 1952. *Distribution :* Sirius.

Un ouvrier en chômage est accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis. Bien que les preuves soient accablantes, son jeune avocat réussit pourtant à démontrer son innocence. Sur ce sujet banal, Carlo Lizzani, bien connu chez nous en tant que critique, mais dont nous ignorons les films (*Achtung Banditi !* 1951 ; *Al Margine della Metropolita,* 1952, sorti en cachette dans un petit cinéma de quartier; un sketch coupé à l'exportation de *L'Amore in Citta'*, 1952 ; *La Cronaca di Poveri Amanti,* 1953) a composé une œuvre purement *intellectuelle,* d'une construction assez subtile : il est rare que l'on reprenne avec précision les fondements de la dialectique marxiste (disons para-marxiste pour ne choquer personne) sans tomber comme le fait souvent la production moscovite dans le sentimentalisme hypocrite ou la propagande conventionnelle. *Dans les Faubourgs de la ville* s'apparenterait à un *Cela s'appelle l'aurore* dépouillé de ses principes surréaloanarchistes et adapté à la sauce communiste; comme dans le film de Bunuel, le personnage principal sert d'intermédiaire entre la haute société capitaliste et les classes ouvrières, ici, l'avocat en vogue que sa profession oblige à fréquenter à la fois le monde des exploitants-accusateurs et celui des exploités-accusés. Comme cette situation le laisse libre de choisir entre les deux partis, il se tournera vers celui des pauvres gens, le seul qui puisse satisfaire la raison, l'expérience inverse s'étant soldée par un échec. Mais il nous est difficile de suivre le raisonnement jusque dans ses prolongements extrêmes, je veux dire le manichéisme misanthrope : amour et socialisme vont ici de pair; fiancé à Elena, jeune B.O.F., aussi laide au moral qu'au physique, Hillary est giflé par

sa gentille petite maîtresse des faubourgs, qui rompt avec lui; le motif du désaccord sentimental concerne Hillary, dont la conscience sociale n'a pas encore atteint la maturité... Les scènes du procès n'évitent pas les tirades habituelles sur l'injustice et l'inégalité propres au capitalisme. La partie néo-réaliste, description des taudis cachés d'une grande ville, est d'un misérabilisme fort déplaisant et irréaliste.

Lizzani est venu à la mise en scène par la critique. Cette formation explique en partie ce style recherché, plus soucieux d'effets brillants empruntés au meilleur cinéma d'avant-garde que d'efficacité : emploi gratuit des travellings avant et des travellings arrière, abus d'éclairages grotesques, surtout dans les gros plans. Tout cela sonne faux dans un film qui se voudrait néo-réaliste. La direction d'acteurs est pâle, Marina Berti mise à part. Giulietta Masina, dans un rôle secondaire, est difficilement supportable : la sensiblerie se substitue ici au pathétique.

En somme, un film digne d'intérêt, intelligent, mais qui ne convainc guère. — L. M.

De l'honnête au pire

SOMEBODY UP THERE LIKES ME (MARQUE PAR LA HAINE), film américain de ROBERT WISE. *Scénario :* Ernest Lehman d'après « La vie de Rocky Graziano » de Rocky Graziano et Rowland Barber. *Images :* Joseph Ruttenberg. *Musique :* Bronislau Kaper. *Interprétation :* Paul Newman, Pier Angeli, Eileen Heckaert, Sal Mineo, Everett Sloane, Harold J. Stone, Sammy White, Tony Zale. *Production :* Charles Schnee, M.G.M., 1956.

A Hollywood, lorsque l'on veut faire un nouvel ouvrage dans la fameuse « tradition de la qualité » nationale, on fait appel, si les exigences des Wyler et des Daniel Mann sont trop grandes, à l'un de ces deux bons artisans qui débutèrent dans l'ombre du grand Orson : Mark Robson et Robert Wise. *Somebody up there likes me,* film de boxe, évoque tout naturellement *The Harder they fall ;* peu de différences : c'est un travail de bon artisan ; technique moins tapageuse, plus souple et plus efficace, direction d'acteurs secondaires excellente ; les combats, par contre, sont plutôt décevants. Jusqu'ici, rien que d'estimable. Mais Paul Newman (qu'on a du mal à prendre pour un poids moyen) s'inspire dans son jeu de la casanière kazanerie, poussée jusqu'à l'absurde. Il nous montre qu'il est trop facile de copier Brando et Dean, sans faire aussi bien que le dernier nommé. Il s'en tient à certains trucs appris à l'Actors' Studio. Pier Angeli est curieusement enlaidie, comme il convient dans un film de ce genre. Autres influences (ce n'est pas fini) : *On the Waterfront, Blackboard Jungle, Rebel without a Cause,* dont on reprend la lutte au couteau, et le pompiérisme Metro, qui apparaît dans le personnage du père. Si l'on aime le cinéma, il faut admettre que le méli-mélo socialo-artistique, si chéri des producteurs, est à priori aussi dénué de grâce que la tarzanerie. Seul le talent... — L. M.

Ces notes ont été rédigées par LUC MOULLET *et* JACQUES SICLIER

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chef-d'œuvre
- Case vide : abstention ou : pas vu

TITRE DES FILMS ↓ — LES DIX →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	André Bazin	Pierre Braunberger	Jacque Doniol-Valcroze	France Roche	Eric Rohmer	Georges Sadoul	François Truffaut	Jean-Pierre Vivet
Courte tête (N. Carbonnaux)	★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★	★	★★	★★★	★★
Arsène Lupin (J. Becker)	★★	★★	★★	★★★	★★	★★	★	★★	★	★★★
Géant (G. Stevens)	★★	★★	★★	●	★★★	★★★	★	★★★★	●	★
Guys and Dolls (J. Mankiewicz)	★★	★★	★★	★★	★★★	★	★	●	●	★
Calabuig (L. Berlanga)	★★	★★	★	★★	●	★★	●	★	●	★
Tant que tu m'aimeras (H. Braun)	★	★	★		★		★	★		
Quadrille d'amour (R. Lewis)		★	★			★		●	●	
Ma vie commence en Malaisie (J. Lee)	★	●		●	★	●	●	★	●	★
Anastasia (A. Litvak)	●	★		●		★★	●	●	●	●
Le Feu aux poudres (H. Decoin)	●		★			★	●	●		●
Les Années sauvages (R. Maté)			●					●	●	★
Jusqu'au dernier (P. Billon)		●	●			★		●		
Sissi (E. Marischka)	★	●			●	●		●	●	
Bonjour toubib (L. Cuny)	●	●	●		●	★		●	●	●
Elisa (R. Richebé)	●					●	●	●		

Sachez que :

- Dès à présent Charles Boyer, François Chalais, Robert Chazal, Charles Ford, Maurice Le Roux et Jacques Rivette vous recommandent très chaudement **La Blonde et moi (The Girl can't help it)** de Frank Tashlin.
- **Le faux coupable (The Wrong Man)** d'Alfred Hitchcock remporte les suffrages des « hitchcockiens ». Mais vous le saviez déjà.

ARSÈNE LUPIN ÉCRIT A JACQUES BECKER

Cher Monsieur,

Vous devez savoir que j'aime à m'adresser à mes interlocuteurs par l'intermédiaire de la presse dont les bons offices m'ont souvent rendu service. J'ai choisi cette fois-ci les *Cahiers du Cinéma.*

Il n'y a là de ma part aucune sournoiserie. Comme je l'écrivais moi-même dans un journal du matin aujourd'hui disparu, au Chef de la Sûreté Lenormand (qui n'était d'ailleurs qu'une des nombreuses facettes de ma personnalité) « *l'estime de mes contemporains m'est indispensable.* » (1).

Or dans le film que vous consacrez à mes aventures, vous mettez en cause ma personne non seulement physique (ce qui, somme toute, n'est pas grave) mais aussi morale. Mes admirateurs à travers le monde pourraient être déçus. Et quoique je vive retiré à la suite de la mort de toutes celles que j'ai aimées, je ne puis m'empêcher de procéder à une mise au point.

Je disais que la fidélité à ma personne physique ne présentait pas de caractère grave. Et après tout pourquoi ce brave Robert Lamoureux ne ferait-il pas l'affaire ? Certes, son regard ne reflète guère l'intelligence supérieure qui est la mienne, mais j'ai eu à me déguiser sous des apparences tellement nombreuses que je ne pourrais jurer que je n'ai pas ressemblé une ou deux fois à M. Lamoureux. Je ne puis m'empêcher de vous rappeler à cet égard un incident datant d'avant la guerre de 1914. Lorsque Mme Kesselbach, mon implacable ennemie et amante, de l'affaire connue sous le nom de « 813 », n'hésita pas à me livrer à la police sous les traits de M. Lenormand, chef de la Sûreté, et que le juge d'instruction m'invita à le fixer sur mon identité, malgré toute ma bonne volonté, je ne pus que lui répondre :

« *C'est précisément ce que je désirais vous demander. J'ai vécu sous tant de noms que j'ai fini par oublier le mien. Je ne m'y reconnais plus.* »

D'ailleurs je dois avouer que M. Lamoureux fait des efforts louables pour me ressembler, et n'étaient les astuces faciles mises dans sa bouche, il aurait pu donner, en plus d'une scène, l'illusion voulue.

J'accepte donc les traits de M. Lamoureux. Ce qui me plaît moins, c'est le caractère que vous semblez me prêter.

Vous faites de moi, Monsieur, un vulgaire voleur intéressé au lucre. Je proteste énergiquement. Si, au début de ma vie, j'ai pratiqué le cambriolage, encore était-ce un cambriolage de nature particulière. Ce n'est pas pour rien que le *public m'a surnommé gentleman-cambrioleur. Je n'ai jamais* su tenir pour respectable un certain genre de propriété privée qui consiste à concentrer la fortune dans les coffres de banquiers véreux, à empiler les œuvres d'art entre les mains des collectionneurs maniaques. Il me fallait procéder, dans la mesure de mes humbles moyens, à une redistribution des richesses, il me fallait remettre en circulation au profit du public les beautés inventées par les artistes de tous les temps. Mais tout travail doit être rétribué... C'est pourquoi je me suis toujours permis de prélever dans chaque affaire une juste commission. J'ai honnêtement gagné mes millions. D'ailleurs dès la guerre de 1914 je travaillais le plus souvent gratis.

Vous me faites injure, cher Monsieur, en me donnant au début de votre films, des complices anonymes qui coupent le gaz tandis que je subtilise les tableaux. J'employais des méthodes plus subtiles. Certes, la grande presse qualifie souvent aujourd'hui de « Lupin » de pâles cambrioleurs sévissant dans les grands hôtels de la Côte d'Azur. Mais est-ce là une raison suffisante ? Votre col-

(1) « 813 ».

lègue M. Hitchcock s'est montré plus fidèle lorsqu'il a mis en scène, sous le nom de John Robie, mon humble personne dans la *Main au collet..*

Le procédé utilisé dans la séquence du vol des bijoux rappelle l'imagination de Sacha Guitry (d'ailleurs fort savoureuse dans le *Roman d'un Tricheur*) plutôt que la mienne.. Quant à moi, j'épargnais les bijouteries : je cherchais les bijoux chez les collectionneurs qui les enfermaient inutilement dans leurs coffres-forts.

L'épisode allemand de votre film m'attriste. Certes, j'ai rencontré le Kaiser, mais dans des circonstances différentes. C'était un homme très bien élevé et plein de dignité. A la veille de la guerre il est venu me rendre visite à la prison de la Santé et m'a promis mon élargissement contre la découverte de certains documents. Jamais il n'a voulu me serrer la main. Et j'ai pris ma revanche de la façon que le public sait (2).

Moi, me faire enlever par des émissaires du Guillaume II, voler les millions de Sa Majesté, accepter ce cadeau de l'ennemi héréditaire de la France ! On voit que vous me connaissez mal. Si l'aventure allemande s'était présentée telle que vous l'imaginez, j'aurais renvoyé au Kaiser par paquet exprès et recommandé son million et sa bague ! Je marque les points avec élégance. D'ailleurs pour l'amour de la belle Mina... Mais ceci est une autre histoire.

Vous ignorez mon côté romantique et terriblement sentimental. J'ai abandonné le trésor des rois de France, parce que, Raymonde morte, que pouvaient signifier les richesses de ce monde ? (3). Croyez-vous que la mort de Dolorès Kesselbach qui me combattit et m'aima avec tant d'ardeur ne m'a pas affecté ? Et cette demoiselle aux yeux verts ? Et Hortense Daniel ? (4) Et la Comtesse de Cagliostro ? Et Arlette Majolles ? (5) Et toutes les autres ? Je les ai aimées profondément, exclusivement, sentimentalement. Croyez-vous que les déceptions ne m'ont pas marqué ?

Mégalomane, oui, je le suis. Et Maurice Leblanc ne se trompe pas lorsqu'il m'attribue cette phrase, dans *Les Trois Crimes*, à propos de la vie des hommes illustres : « *Il en manque un et le plus illustre. Mais l'avenir est là, qui remettra les choses en leur place. Et j'aurai mon Plutarque un jour ou l'autre..* » Oui, j'ai dit cela, et pourquoi pas ? Comme j'ai d'ailleurs souvent avoué ma solitude, ma peur, mon cafard. Rappelez-vous comment la mort de trois êtres, provoquée par mes ambitions, m'avait affecté. Je disais alors en pleurant à ma vieille nourrice, la brave Victoire : « *Le poids du souvenir est trop lourd.... Je suis seul. Pour la première fois de ma vie, j'ai besoin de secours.* » J'ai toujours été un dilettante. L'honnêteté m'ennuie.

Reste que ma conscience est faite de délicatesse, de raffinement sentimental, d'élans chevaleresques : j'ai toujours été aimable dans l'irrégularité, loyal dans les entreprises inavouables, fidèle aux engagements les plus saugrenus. Une des phrases que j'aime à répéter est la suivante : « *Il faut faire le bien chaque fois qu'on le peut pour compenser le mal qu'on est parfois obligé de faire !* » Mais je me suis suffisamment expliqué à cet égard dans le communiqué que j'avais adressé à l'agence Havas, quand je décidai d'abandonner mon rôle de Victor de la Brigade Mondaine.

Voilà comment je suis. Et vous faites de moi, cher Monsieur, un bourgeois satisfait de lui-même, grondant sa femme de chambre parce que le ménage n'est pas fait !

Vous m'affublez d'un patriotisme à bon marché, moi qui ai rendu tant de services à la France pendant la guerre de 1914 (6) durant l'entre-deux guerres (7) et même entre 1940 et 1945. Il est vrai que la mort prématurée de mon ami Maurice Leblanc — mon Robert Chazal à moi — a empêché le public de connaître certains de mes exploits.

Avouez que je suis en droit de me fâcher. Pourtant vos déclarations que rapportaient un collaborateur de ces Cahiers, Fred Carson, m'avaient laissé espérer

(2) « Les Trois crimes d'A. Lupin ».
(3) « L'Aiguille creuse ».
(4) « Les 8 coups de l'horloge ».
(5) « La Demeure mystérieuse ».
(6) « Le Triangle d'or », « L'Ile aux 30 cercueils », « Les Dents du tigre ».
(7) « N° 63. »

autre chose. Vous disiez alors : « *J'aime Lupin.. Ce qui me plaît c'est le côté malin et même diabolique du personnage...* » Vous rapportiez alors la petite mise en scène lors de mon évasion, quand sous les traits de Barduc libéré, je m'étais laissé abordé par ce bon inspecteur Ganimard et que je lui avais ri au nez ! Laissez-moi vous conter une aventure plus précise encore à cet égard, et que vous semblez ne pas connaître. L'inspecteur Béchoux ignorant ma présence, s'est écrié un jour : « il y a des moments où je me demande si cet individu n'est pas le diable lui-même ». En la personne de Jim Barnet, je rétorquai en riant : « *C'est ce que je me demande aussi parfois* » (8). Rassurez-vous, je ne suis pas le diable. Mais il y a en moi, comme en tout homme et en toute chose la « part du diable ». Dieu merci ! Car autrement, la vie ne vaudrait pas la peine d'être vécue.

Et puisqu'on en est au chapitre des policiers officiels, pourquoi m'opposer un pauvre inspecteur inintelligent. Ganimard était autrement malin. Lui, il me connaissait, il avait compris : ne disait-il pas de moi : « *Il est d'aujourd'hu, ou plutôt de demain* » (9).

Toujours en avance sur le temps, je suis en quelque sorte éternel. Relisez mon aventure avec la Cagliostro. Bichoux lui-même, malgré toute sa bêtise, reconnaissait mon génie. Et mes déductions tenaient pour lui du miracle. De même le célèbre détective anglais Sherlock Holmès qui me disait sans rire : « *Monsieur Lupin, il y a deux hommes au monde de qui rien ne peut m'étonner : moi d'abord et vous ensuite..* »

Il me semble, cher Monsieur, que vous ne vous êtes pas donné la peine de lire toutes les pages que mon Leblanc a bien voulu me consacrer. Dans ce siècle de vitesse et d'atomes, vous avez cru pouvoir me juger sur quelques spécimens. C'est là que réside, me semble-t-il, la faiblesse de votre récit. En effet, Leblanc à qui j'ai confié mes aventures par bribes n'a pu les relater que par épisodes. Et mon caractère ne pouvait apparaître tout entier dans deux ou trois volumes. Bien plus. L'image de Lupin qui ressort de l'ensemble des récits de mon ami et historiographe, reste, croyez-moi, au-dessous de la réalité.

Ceci dit, j'avoue que le scénario de votre film ne me déplait pas et que, avec cette mise au point, le public peut le regarder sans trop de dommage pour ma réputation.

Arsène LUPIN,
P. c. c. Feredoun Hoveyda.

(8) « L'Agence Barnett et Cie ».
(9) « A. Lupin gentleman-cambrioleur ».
(10) « A. Lupin contre S. Holmès ».

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

Directeur-gérant : L. KEIGEL

●

25, Boulevard Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)
R.C. Seine 326.525 B

●

Prix du numéro : 250 Frs (Etranger : 300 Frs)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	1.375 Frs	France, Union Française ..	2.750 Frs
Etranger	1.800 Frs	Etranger	3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

●

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA,
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

FRÉDÉRIC ERMLER, CINÉASTE NON CONFORMISTE

(Suite de la page 26)

De même, les protagonistes du *Roman inachevé* appartiennent bien à Leningrad et à leur époque. Nous pénétrons dans leur intimité (sans qu'on puisse dire qu'Ermler fait de « l'intimisme » à la façon par exemple d'*Okasan*), dans leur vie la plus quotidienne (sans qu'on puisse parler de néo-réalisme à la De Sica). L'ingénieur Erchov et la doctoresse Elizabeth Maximovna sont deux êtres entièrement absorbés par leur travail et qu'une solitude forcée (paralysie accidentelle du premier, veuvage de l'autre) met soudain en face des réalités de leur vie intime, ou mieux de leur liberté. Ils choisiront, et le *miracle* que constitue ce choix, et qui leur apporte un salut provisoire, est dû moins à l'amour même qu'à la prise de conscience de cette liberté. Salut provisoire, car il n'y a pas de choix définitif, de solutions éternelles. Le roman de deux individus ne peut être qu'un *roman inachevé* mais perpétuellement vécu, perpétuellement « dépassé ». Ils ont atteint l'âge de raison. Ermler est un optimiste, et ses personnages en définitive, triomphent de la solitude. Mais le thème de la solitude que l'on retrouve dans la plupart de ses films, semble le hanter. L'ouvrier de *Débris d'un empire* est solitaire et par son amnésie et par sa chute dans un milieu social qu'il ne connaît pas ; le « grand citoyen » est solitaire par les grandes responsabilités qu'il détient. Dans le premier cas la réintégration dans le travail et dans la classe, dans le second la tristesse et la résolution de la masse (après l'assassinat) sortent l'individu (même mort) de sa solitude. Mais, plus encore que ces personnages, c'est Mouraviov qui est un solitaire. Il détient un secret (le plan du G.Q.G. qu'il ne peut révéler). Et plutôt que d'expliquer les choses à son meilleur ami, il le destitue. Quand, au moment de l'offensive, ce dernier lui reprochera son silence, Mouraviov dira : « *La vie serait beaucoup plus légère à la guerre si l'on pouvait tout dire à ses amis.* »

Les contradictions de l'individu, comme les contradictions politiques ou guerrières, reflètent celles de notre monde, découlent du combat du Mal et du Bien (considérés ici comme des catégories relatives entièrement conditionnées par l'époque et la société). Ce combat prend parfois figure de deux armées en guerre *(Le Tournant décisif)*, de deux types d'hommes (le révolutionnaire et le contre-révolutionnaire dans *Un Grand citoyen)*, de la maladie et de l'amour *(Le Roman inachevé)* ou plus généralement du passé et de l'avenir *(Débris d'un empire)* (1).

Du scénario à la mise en scène

Ces mérites se doublent de qualités de récit et de mise en scène particulièrement originales. Le décor joue un rôle très important dans tous les films d'Ermler. On voit très souvent les personnages monter des escaliers, cheminer dans les rues, aller au spectacle, etc. Il ne s'agit pas là de simples raccords, mais d'éléments essentiels au récit et à l'évolution des caractères. Ainsi dans le *Roman inachevé*, les promenades dans les rues de Leningrad ou la séquence du concert révèlent, plus et mieux que tout dialogue, les sentiments contradictoires qui agitent la doctoresse. Dans le *Grand*

(1) On s'étonnera peut-être que je ne me réfère pas ici à **Contreplan**, que j'ai pourtant vu. C'est qu'à mon avis ce film se rapproche davantage de l'œuvre de son coréalisateur Youtkévitch. D'ailleurs Ermler lui-même se montre très sévère à son égard.

citoyen, au milieu d'une chaude discussion, les personnages sortent sur un balcon et le décor familier de la rue les calme peu à peu. De même, la dispute et la rupture de la doctoresse avec son collègue se déroulent dans les rues de Leningrad et dans cet escalier qui revient comme un *leit-motiv*. La rencontre de Mouraviov et de sa femme est placée de plein front devant un camion sanitaire, au milieu des soldats occupés à construire hâtivement des fortifications ou amenant des blessés.

Ermler ne néglige rien pour approfondir ses caractères. Certaines séquences du *Roman inachevé* (les soins à la petite fille ou le dîner chez les ouvriers) peuvent paraître inutiles puisqu'on sait déjà que la doctoresse est dévouée et aimée de ses malades. Mais en la montrant à l'hôpital avec des malades anonymes on ne donnerait d'elle qu'une image schématique. La *particularisation* d'une malade (la petite fille) et de sa famille (l'ouvrier et son père) nous fait connaître intimement le caractère d'Elisabeth.

Toujours dans le même esprit Ermler montre souvent ses héros dans l'accomplissement des actes les plus quotidiens (contrairement à la théorie de Poudovkine). Un homme fût-il personnage historique, reste un amalgame de public et de privé. On voit comment Chakhov se prépare à se coucher *(Un Grand citoyen)*, comment Mouraviov se repose dans la solitude de son quartier général, comment le général Krivenko mange à son poste de commandement *(Le Tournant décisif)*, comment les ouvriers vivent *(Débris d'un empire)*, comment la doctoresse fait le ménage chez elle *(Roman inachevé)*. En un mot Ermler ne craint pas de décrire la vie quotidienne, même dans ses moments vides. Il possède, chose rare chez un cinéaste, un sentiment très original du *temps*, il sait donner à ses films une véritable *épaisseur romanesque*. La mise en scène est sobre : point d'esthétisme, de « formalisme ». Tout concourt à l'adéquation de la forme aux sentiments exprimés. Dans *Débris d'un empire* le retour à la mémoire de l'ouvrier amnésique coïncide avec le déroulement d'une bobine de fil (procédé qu'utilisera plus tard Hitchcock dans *Spellbound)*. Dans le *Grand citoyen* la séquence de l'assassinat constitue un grand moment de cinéma : Chakhov traverse la porte derrière laquelle l'attend le meurtrier. La caméra avance très rapidement et cadre en gros plan la poignée dont le mouvement s'arrête. Sans transition, en plan rapproché, la porte ouverte laisse passer la tête d'une jeune fillle bouleversée qui crie.

Toujours dans le même film, comme les dialogues philosophico-politiques et les discours des protagonistes occupaient une place très importante, Ermler inaugura une technique peu usitée : des plans très longs à l'intérieur desquels la camera se mouvait assez souvent. De plus un parti pris constant rend le montage insensible (par exemple les gros plans sont presque exclusivement introduits par un mouvement d'appareil). Il est très intéressant de remarquer que des réalisateurs occidentaux comme Preminger *(Angel Face, The Court Martial of Billy Mitchell)* ou Hitchcock *(The Rope, Under Capricorn)* employèrent par la suite des procédés semblables.

Une autre caractéristique des films d'Ermler est l'utilisation très judicieuse des bruits de la rue pour servir de contrepoint à l'état d'âme des personnages.

Ce souci constant d'adapter la forme au fond et d'éviter les prouesses inutiles donnent à Ermler un style d'un exprême dépouillement. C'est pourquoi, sans doute, peu de critiques ont apprécié le *Roman inachevé ;* c'est pourquoi aussi certains journalistes y ont sous-estimé l'importance de la mise en scène (1). Pour ma part je continuerai à préférer le calme, la discrétion et l'humanité d'Ermler aux prouesses techniques d'autres auteurs. Son couple du *Roman inachevé* m'émeut autrement que celui de *Leçon de la vie*.

Fereydoun HOVEYDA.

(1) Citons par exemple le cas de Mme Martine Monod dans le numéro des Lettres Françaises (c'est d'ailleurs à ma connaissance, la première fois que ce journal émettait des réserves sur un film russe). Il est vrai que G. Sadoul a réagi contre la position de Mme Monod (numéro du 24-5-56), mais après que le film eut quitté l'affiche.

BIOFILMOGRAPHIE DE FRÉDÉRIC ERMLER

Frédéric Ermler est né en 1898 à Rechitza (U.R.S.S.). Originaire d'une famille ouvrière et pauvre, Ermler se trouve obligé de travailler très jeune. Mais, en même temps, il se cultive en autodidacte et assiste à toutes les séances de l'unique cinéma de sa ville : le *Diana*. Son amour pour le cinéma se transforme en passion. A vingt-cinq ans, il délaisse le métier de facteur pour s'inscrire à la section Cinéma de la Faculté des Beaux-Arts de Léningrad (1923). L'année suivante, il entre au studio Sovkino, où il débute comme acteur. Déçu, il se tourne vers la mise en scène. En 1929, il abandonne le cinéma pour l'enseignement. En 1932, il revient définitivement à la mise en scène.

1926. — KATKA (LA PETITE REINE DU PAPIER).

Réalisé en collaboration avec Johansen.

Drame de mœurs pendant les années de la Nep à Léningrad. Une paysanne venue travailler ne trouve pas d'emploi à l'usine et devient vendeuse dans les rues.

1927. — LA MAISON DANS LA NEIGE.

Sc. : Leonidov.

Vie des habitants des trois étages d'une maison de Léningrad, pendant la guerre civile. Les travailleurs du rez-de-chaussée restent confiants. Le couple de spéculateurs du premier déteste la Révolution. Le musicien du second, dont la femme est malade, se sent désemparé, jusqu'au moment où il arrive à s'intégrer dans le mouvement.

1928. — LE CORDONNIER DE PARIS.

Sc. : Nikitine.

Dans une petite ville, un jeune homme abandonne son amie en apprenant qu'elle est enceinte et tente de la décrier aux yeux de la collectivité. Les membres du Komsomol, dont fait partie le jeune homme, soutiennent la jeune femme et la sauvent.

1928/29. — DEBRIS D'UN EMPIRE (ou L'HOMME QUI AVAIT PERDU LA MÉMOIRE).

Sc. : Vinogradskaïa et Frédéric Ermler.

Int. : Nikitine (l'amnésique).

Film muet sonorisé, mais avec titres (pour les dialogues).

Un ouvrier, soldat de l'armée russe, devient amnésique au cours de la guerre et retrouve la mémoire dans le Léningrad de 1928 qu'il a peine à reconnaître. Sa femme, qui le croyait mort, s'est remariée.

1932. — CONTREPLAN.

Réalisé en collaboration avec Youtkevitch.

Mus. : Dimitri Chostakovitch.

Dans une usine où il s'agit de construire en un temps record une turbine, un saboteur profite de l'incapacité d'un vieux travailleur à suivre les méthodes modernes.

1935. — LES PAYSANS.

La collectivisation des campagnes vue à travers l'antagonisme de paysans de caractères opposés.

1937 et 1939. — UN GRAND CITOYEN (en deux époques).

Sc. : Bleiman et Bolshintzov.

Int. : N. Bogolyubov (Chakhov).

La vie transposée de Kirov (remplacé par le personnage imaginaire de Chakhov) aux prises avec les problèmes d'industrialisation.

1942. — CAMARADE P. (ou ELLE DÉFEND SA PATRIE).

Une paysanne, dont le mari et le bébé sont tués par les Allemands, erre à demi folle dans les campagnes et devient chef d'une bande de partisans.

1945. — LE TOURNANT DECISIF (Studio Lenfilm).

Sc. : B. Tchirkov et Frédéric Ermler.

Im. : A. Kaltzaty.

Déc. : N. Souvorov.

Dir. de prod. : M. Chostak.

Int. : M. Derjavine (Mouraviov), P. Andrievsky (Vinogradov), A. Abrikossov (Krivenko), L. Volkov (Stephen), A. Zrajevsky (Panteleev), M. Bernes (le chauffeur).

Les hésitations et les risques que prend un commandant en chef imaginaire, lors de la Bataille de Stalingrad, qui n'est d'ailleurs pas nommée.

1955. — LE ROMAN INACHEVE (Studio Lenfilm) Sovcolor.

Sc. : Constantin Issaiev.

Im. : A. Nazarov.

Mus. : G. Popov.

Déc. : I. Kaplan et B. Manievitch.

Int. : Elina Bystritzkaya (la doctoresse), Serge Bondartchouk (l'ingénieur), S. Hyatzintova (Anna Konstantinovna), E. Samoïlov (Aganine), E. Lebedev (le secrétaire), A. Larikov (le grand-père), G. Khovanov (Spirine).

Une jeune doctoresse essaie de sauver un homme d'action atteint de paralysie.

P. S. — Il nous a été impossible de savoir si Ermler avait tourné entre 1945 et 1955. Dans une brochure soviétique datée de 1947, il est dit qu'Ermler tournait à ce moment LA GARDE DE LA PAIX (*vie d'un diplomate luttant en vue de faire triompher une politique de paix*). Si l'on se reporte aux documents soviétiques des années suivantes, il semble que ce film n'ait jamais été achevé.

LIVRES DE CINÉMA

ADO KYROU : AMOUR-EROTISME ET CINEMA (*Le terrain vague*, 1957).

Le livre de Kyrou est à l'image de son auteur : passionné, violent, sans nuance, parfois contradictoire. Un exemple : d'entrée Kyrou nous dit que les héros du cinéma n'aiment que dans une *très faible mesure*. Cependant il va lui falloir cinq cent vingt-quatre pages pour énumérer tous les films où l'amour est en cause, toutes les œuvres, tous les auteurs, toutes les « femmes de cinéma », qui ont quelque chose à voir avec ce qui pour lui représente l'amour... ce qui ne l'empêche pas de conclure ainsi son ouvrage : « *Je rêve d'un cinéma où, pendant la projection, les époux sans amour se désuniraient et où les amants se reconnaîtraient dans une éblouissante lumière venue de cet écran, décidément si rarement aux ordres de l'amour.* »

Le premier chapitre, « Les images font l'amour », nous éclaire tout de suite sur les intentions de l'auteur et nous fournit une grille qui va être valable pour tout le reste. Kyrou y pose un certain nombre de principes sans appel : amour et érotisme ne font qu'un, le cinéma est *de par son essence même* le moyen d'expression de l'amour, le cinéma est un mot féminin, il est indissolublement lié à la femme..., etc. Assez rapidement donc une conception de l'amour selon Kyrou se dessine. Elle correspond à peu près exactement — et pour cause — à la notion de l'amour-fou des surréalistes et elle s'accompagne, bien entendu, des tabous et des interdits habituels : tout ce qui est contre la société bourgoise, l'ordre (moral ou autre), la religion, le clergé, le capitalisme, le péché, la raison, l'esprit, l'âme, la métaphysique, le chrétien..., etc..., sert l'amour... et inversement. D'autre part tout ce qui aura été déclaré *contre l'amour* est obligatoirement : clérical, réactionnaire, fasciste, répugnant... etc.

Bon. Pourquoi discuter ces postulats ? Kyrou a bien le droit d'avoir *sa* conception de l'amour et de la partager avec les vieux et les jeunes surréalistes. Tout ce que l'on peut déplorer c'est qu'elle soit aussi rigide. (Même dans POSITIF, P.-L. T. déclare gênante cette passion qui conduit Kyrou à mépriser Stroheim parce qu'il fut membre de la *Catholic Motion Picture Guild*). En effet la grille que nous propose Kyrou est tellement unilatérale et sans nuance qu'elle va dans le reste du livre engendrer la monotonie. On peut l'appliquer sur n'importe quelle période de l'histoire du cinéma, sur n'importe quel film et prévoir d'avance le résultat. Et c'est bien à cela ensuite que Kyrou nous invite : une promenade passionnée tout au long de l'histoire du cinéma, des origines à nos jours.

Ici il faut admirer son érudition et le colossal travail auquel il s'est livré. Tous les pays, toutes les tendances, tous les genres sont analysés... mais cet itinéraire est lassant parce que sans surprise. Cet ouvrage sera peut-être un bon instrument de travail et il sera intéressant de le consulter pour sa documentation en oubliant un peu ses jugements ; cependant sa première lecture, d'un seul trait, est de nature à engendrer, chez les nerveux un prodigieux agacement et chez les calmes, c'est mon cas, une sorte d'amusement qui cède bientôt le pas à la lassitude.

De cette mer étale des jugements sur l'amour où Kyrou ne manifeste jamais une hésitation, jamais une indécision, où le couperet tombe régulièrement séparant sans appel le bon grain de l'ivraie, émergent quelques îles brillantes : les passages sur Borzage, Sternberg, Marlène et Bunuel; et parfois dans l'anecdote Kyrou soudain se surpasse : le récit des aventures et des mésaventures amoureuses de Clara Bow est captivant. De même a-t-il su faire revivre de la plus convaincante façon la fascinante figure de Louise Brooks.

Résumons-nous. Le livre de Kyrou sera utile à ceux qui sauront le lire en appliquant sur la première grille une seconde grille qui neutralisera la première et permettra ainsi à son apport documentaire d'apparaître dans sa pureté. Pour le reste chacun appréciera selon ses goûts. Pour ma part je regrette un parti-pris qui a conduit automatiquement Kyrou à des exagérations et à des naïvetés. Une grille strictement marxiste, basée par exemple sur les canons du réalisme socialiste, eût conduit à de similaires exagérations, à de pareilles naïvetés, mais l'analyse marxiste a du moins l'avantage d'une rigueur et de fondements économiques et politiques qui permettent de s'y mieux retrouver que dans les rêves et les obsessions de Kyrou, grand prêtre de l'amour-fou cinématographique. — J.D.-V.

FILMS SORTIS A PARIS DU 27 FÉVRIER AU 26 MARS 1957

11 FILMS FRANÇAIS

Action immédiate, film de Maurice Labro, avec Henri Vidal, Barbara Laage, Nicole Maurey, Margaret Rung, Lino Ventura, Harold Wolff, Jacques Dacqmine. — Le Deuxième Bureau dans une œuvre de dixième ordre, ou l'abrutissement par la brocante.

Les Aventures d'Arsène Lupin. — Voir critique de Jacques Doniol-Valcroze dans ce numéro.

Bonjour la chance, film de Guy Lefranc et Edgar Neville, avec Philippe Lemaire, Cécile Aubry, Henri Vilbert, Jean Carmet, Antonio Vico, France Roche. — Quatre hommes trouvent chacun un portefeuille bourré d'argent; Lefranc s'est bien dévalué ces dernières années.

Bonjour toubib, film de Louis Cuny, avec Noël-Noël, Georges Descrières, Ginette Pigeon, Gabrielle Fontan, Berthe Bovy, Jacqueline Pierreux, Simone Bach. — Quoiqu'en croie Cuny, le journal d'un médecin de quartier ne vaut pas *Le journal d'un curé de campagne*. Noël-Noël poursuit ses ravages.

Le Colonel est de la revue, film de Maurice Labro, avec Dora Doll, Jacques Jouanneau, Simone Paris, Yves Deniaud, Jean Tissier, Armand Bernard. — De riches bourgeois s'amusent à jouer aux gangsters, Labro s'amuse à prétendre qu'il fait du cinéma et les spectateurs ne s'amusent pas du tout.

Courte Tête. — Voir critique de Jean-Luc Godard dans ce numéro.

Elisa, film en Eastmancolor de Roger Richebé, avec Dany Carrel, Serge Reggiani, Valentine Tessier, Marthe Mercadier, Bernard Lajarrige, Lysiane Rey. — L'hétaïre marquée par le lupanar cherche à entretenir la flamme d'un organiste aveugle, le tout sous la férule de Richebé qui n'y voit guère plus clair.

Et par ici la sortie, film de Willy Rozier, avec Tony Wright, Dominique Wilms, Mario David, Marcel Charvey, Pascale Roberts, Dany Dauberson. — Trafic d'armes et combines en tout genre : Mme Husson n'a pas lieu d'être fière de son petit lauréat.

Le Feu aux poudres, film en Dyaliscope de Henri Decoin, avec Raymond Pellegrin, Françoise Fabian, Peter Van Eyck, Charles Vanel, Albert Simonin, Dario Moreno. — Dans ce film sans dynamisme, on ne peut relever qu'un seul gag : l'interrogatoire de Vanel.

Jusqu'au dernier, film de Pierre Billon, avec Jeanne Moreau, Raymond Pellegrin, Paul Meurisse, Mouloudji, Max Revol, Jacqueline Noëlle, Orane Demazis. — Quatre bandits s'entretuent sur l'écran : que de balles perdues! Et si, dans la salle, il n'en reste qu'un, ne soyez pas celui-là.

Printemps à Paris, film en Agfacolor et en Dyaliscope de Jean-Claude Roy, avec Christine Carère, Philippe Nicaud, Jean Tissier, Jim Gérald, Mona Goya. — Neuf plans fixes de dix minutes chacun devant d'ineptes numéros de music-hall, reliés entre eux par des flashes d'enseignes lumineuses. Il n'y a pas de morte-saison pour les navets.

10 FILMS AMERICAINS

Anastasia. — Voir note de Jacques Siclier dans ce numéro.

Anything Goes (Quadrille d'amour), film en Technicolor et en VistaVision de Robert Lewis, avec Bing Crosby, Zizi Jeanmaire, Donald O'Connor, Mitzi Gaynor. — Bing bêlant, Zizi casse-pieds, Donald au coin-coin, Mitzi triste : rien ne va plus.

Congo Crossing (Intrigue au Congo), film en Technicolor de Joseph Pevney, avec Virginia Mayo, George Nader, Peter Lorre, Rex Ingram. — Dans un pays imaginaire de l'Afrique Noire, un Peter Lorre fiévreux et sublime, revêtu d'un uniforme de fantaisie aux nombreuses feuilles de chêne, fait régner une loi élastique qu'il sait adapter aux circonstances.

Giant (Géant). — Voir critique d'Eric Rohmer dans ce numéro.

Guys and Dolls (Blanches colombes et vilains messieurs). — Voir critique de Louis Marcorelles dans le numéro 67, page 46.

Huk! (L'Armada sauvage), film en Eastmancolor de John Barnwell, avec George Montgomery, Mona Freeman, John Baer, James Bell, Teddy Benivedes. — Mettez dans une grande marmite un bateau, six mitrailleuses, une locomotive, deux cents Philippins, faites mijoter à coups de feux doux et d'incendies criminels, puis jetez le tout : c'est immangeable.

Interrupted Melody (Mélodie interrompue), film en Anscocolor et en CinemaScope de Curtis Bernhardt, avec Glenn Ford, Eleanor Parker, Roger Moore, Cecil Kellaway, Peter Leeds. — Pour faire le portrait d'une chanteuse paralysée, Bernhardt n'hésite pas à transformer son siège de « director » en fauteuil à roulettes : mais immobile ou en mouvement, sa caméra est toujours aussi maladroite.

The Rawhide Years (Les Années sauvages), film en Technicolor de Rudolph Maté, avec

Tony Curtis, Colleen Miller, Arthur Kennedy, Peter Van Eyck. — Injustement soupçonné d'un mauvais coup, Curtis prouve son innocence, Maté qu'il a une technique sûre. Les flancs de Colleen sont toujours aussi rebondis.

The Sharkfighters (*Opération « Requins »*), film en Technicolor et en CinemaScope de Jerry Hopper, avec Victor Mature, Karen Steele, James Olson, Philip Coolidge. — Savez-vous que pour combattre les requins il faut attraper des pieuvres vivantes? Non? Eh bien, ne cherchez pas à le savoir.

Texas Lady (*Le Rendez-vous de quatre heures*), film en Technicolor de Tim Whelan, avec Claudette Colbert, Barry Sullivan, Gregory Walcott, Ray Collins, James Bell. — Rien de plus sinistre qu'un western éculé, tant sur le plan du scénario que sur celui de la fabrication : mieux vaut à Tim Whelan poser un lapin.

4 FILMS ANGLAIS

A Town like Alice (*Ma vie commence en Malaisie*), film de Jack Lee, avec Virginia McKenna, Peter Finch, Jean Anderson, Maureen Swanson, Marie Lohr. — Affaires de cœur dans les barbelés, absence d'inspiration camouflée en « pudeur ».

The Black Tent (*Le Secret des tentes noires*), film en Technicolor et en VistaVision de Brian Desmond Hurst, avec Anthony Steel, Donald Sinden, Anna Maria Sandri, Andre Morell. — Sombre histoire d'un officier anglais disparu en Libye pendant la dernière guerre. Il n'est pas prudent d'y emmener les enfants; à éviter aussi par les parents.

Father's doing fine (*Ding, dong, dingue*), film en Technicolor de Henry Cass, avec Richard Attenborough, Heather Thatcher, Noel Purcell, Diane Hart, Virginia McKenna. — Dans le genre « vie d'une famille loufoque », le souvenir encore vivace des comédies américaines accentue ici le manque de ressort, à moins qu'il soit cassé.

The Stranger came home (*Meurtres sans empreinte*), film de Terence Fisher, avec Paulette Goddard, William Sylvester, Patrick Holt, Paul Carpenter. — Il est toujours tentant de faire du « *suspense* », *encore faut-il avoir du souffle* : or, notre metteur en scène manque de coffre.

2 FILMS AUTRICHIENS

Mädchenjahre einer Königin (*Les jeunes années d'une reine*), film en Agfacolor d'Ernst Marischka, avec Romy Schneider, Adrian Hoven, Carl Ludwig Diehl, Magda Schneider. — Dans des décors de carton-pâte du plus pur mauvais goût, Magda la mère assiste, l'*œil humide*, aux mièvres aventures de Romy la fille. Ne vous croyez pas obligés d'en faire autant.

Sissy (*Sissi*), film en Agfacolor d'Ernst Marischka, avec Romy Schneider, Karlheinz Böhm, Magda Schneider, Gustav Knuth, Uta Franz. — Aucune différence avec le précédent.

2 FILMS ITALIENS

Al Margine della Metropolita (*Dans les faubourgs de la ville*). — Voir note de Luc Moullet dans ce numéro.

Mélodies immortelles, film de Giacomo Gentilomo, avec Vera Molnar, Mario del Monaco, Pierre Cressoy, Clara del Poggio. — Pietro Mascagni sous toutes les coutures : invisible et inaudible.

1 FILM ALLEMAND

So lange du da bist (*Tant que tu m'aimeras*), film de Harald Braun, avec Maria Schell, O.W. Fischer, Hardy Krüger, Brigitte Horney, Mathias Wieman. — Cette peinture, assez ancienne déjà, des milieux cinématographiques, à l'interprétation solide et à la mise en scène consciencieuse, se voit sans trop d'ennui.

1 FILM ESPAGNOL

Calabuch (*Calabuig*). — Voir note de Luc Moullet dans ce numéro.

1 FILM JAPONAIS

Gojira (*Godzilla*), film de Inoshiro Honda, avec Takashi Shimura, Momoko Kochi, Akira Takarada, Akihiko Hirata. — Dans le domaine de la science-fiction, les scénaristes nippons ont encore des progrès à faire. Toutefois, le monstre est plutôt mieux animé que dans les autres œuvres de ce genre.

1 FILM RUSSE

Dielo Roumiantzeva (*L'Affaire Roumiantzev*), film en Sovcolor de Joseph Kheifitz, avec Alexi Batalov, N. Podgorskaïa, S. Loukianov, N. Krioutchkov. — Pour cette œuvrette policière, nous serons moins indulgents que notre confrère de LA PRAVDA.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris. Dépôt légal : 2e trim. 1957.